

D I E   B L E C H T R O M M E L

von Günter Grass.

Versuch einer Analyse und einer Interpretation

by

Hermann Siegfried Damian, B.A.(Hons.), Dip.Ed.

submitted in fulfilment of the requirements

for the Degree of

Master of Arts

UNIVERSITY OF TASMANIA

HODART,

September 1st, 1967.

This thesis contains no material which has been accepted for the award of any other degree or diploma in any university, and, to the best of my knowledge and belief, it contains no copy or paraphrase of material previously published or written by another person, except when due reference is made in the text of the thesis.

Hobart, September 1st, 1967.

*N. Dammie*

## Inhaltsverzeichnis.

### Vorbemerkung

### Die Flechtrommel

Einleitung .....	1
------------------	---

#### A. Form

Die Zeit als Strukturmittel .....	6
Vermutung; Berichtigung; Wiederholung .....	25
Die leitmotivische Wiederholung .....	41
Die Assoziation .....	51
Der Übergang vom Realen zum Surrealen ....	69

#### B. Gestalten

1. Oskar .....	73
2. Die Grossmutter .....	85
3. Agnes Matzerath .....	87
4. Maria Truczinoki .....	91
5. Die übrigen Frauengestalten von Buch I und II .....	96
Anhang zu den Frauengestalten.....	98
6. Joseph Koljaiczek .....	101
7. Vincent Bronski .....	103
8. Alfred Matzerath .....	103
9. Jan Bronski .....	110
10. Der Gemüsehändler Greff .....	118
11. Sigismund Parkus .....	122
12. Mariusz Fajngold .....	124
13. Moyn .....	126
14. Herbert Truczinoki .....	128

Zwischenteil: Der Schauplatz .....	132
Weitere Funktionen der Ortsangaben .....	141
Der Schauplatz in Buch III .....	143

#### Die Gestalten von Buch III:

1. Korneff .....	145
2. Die Monochen der Kunstakademie .....	146
3. Klepp .....	148
4. Vittlar .....	151
5. Lanke .....	152
6. Weidler .....	154
7. Schmah .....	155

8. Viktor Weluhn .....	157
9. Bruno .....	159
10. Die Frauengestalten von Buch III .....	165

## C. Stil

Die Erzählhaltung .....	170
Die Darstellung des Zeitgeschehens .....	186

### Die Stilmittel:

Die Ironie .....	190
Der Wechsel vom ICH zum ER .....	197
Die rhetorische Frage .....	199
Der Satz .....	201
Die direkte Rede .....	217
Die modifizierte direkte Rede .....	223
Die indirekte Rede .....	224
Vergleich, Metapher, Personifizierung .....	225

Schlussbemerkung .....	230
------------------------	-----



## ZUSAMMENFASSUNG.

### I. Die Flechtrommel.

#### A. Form.

Auf den Überblick über die Einteilung des Romans, über Schauplatz, Zeit, Schreibweise und Titel folgt die genaue Besprechung der Form.

Das Zeitgerüst besteht aus Gegenwarts- und Vergangenheits-ebenen, die häufig einander abwechseln; ihr Zweck und ihre Wirkung werden aufgezeigt und die Verknüpfung der Ebenen, ebenso wie mit Zeitraffung und Ausparung gearbeitet wird. Weitere Mittel zur Stärkung der Struktur sind Vermutung, Berichtigung und Wiederholung. Die besondere Form der Wiederholung in "Kreiselform" wird erklärt.

Leitmotivische Wiederholungen von Worten, Phrasen und Themen vergegenwärtigen die Vergangenheit, wie es die Assoziation im engeren Rahmen tut. Der Übergang vom Realen zum Surrealen geschieht ohne Änderung in Ton und Haltung.

#### B. Gestalten.

Oskar wird erklärt als Kunstfigur mit realen und surrealen Zügen. Die verschiedenen Perioden seines Lebens werden im Detail verfolgt; der sogenannte "Infantilismus" wird als Charakteristik für Oskar verworfen. Das Wachsen von Oskars Lebensangst wird versucht zu erklären.

Vor allen üben die Frauen auf Oskar einen grossen Einfluss aus: Die Grossmutter als Ruhepunkt, die Mutter als Typ der egoistischen Leidenschaft, Maria als der der Mass-Liebe.

Die grössere Zahl der männlichen Gestalten zeigen deutlich ihre symbolische Bedeutung: So Alfred Matzerath als typischer Spiessbürger, Jan Bronski als Verkörperung der Polen; in ähnlicher Weise auch Herbert, Groff, Moyn, u. s. w.

Die verschiedene Behandlung der Schauplätze (Danzig, Düsseldorf) mit ihrer Schlussfolgerung auf die Personen wird aufgezeigt.

Mit der Andersartigkeit der Gestalten in Buch III nimmt die Satire des Lobens der Gegenwart zu. Die grosse Rolle der Schwörmerngestalt wird zu erklären versucht.

### C. Stil.

Die eingeübte Sicherheit der Erzählperson bedingt ihre Erzählhaltung. Die meist gutmütig spottende Ironie wird bitter, wenn der Erzähler in Widerstreit mit Ideologien gerät.

Weitere Kennzeichen: Gleichbleibender Ton, doch gelegentliches "Vergessen" des ironischen Abstandes; mitleidlose Registrierung; Wirkung durch paradoxe Mittel.

Behandlung des Zeitgeschehens.

Stilmittel: Die Ironie objektiviert die subjektive Ich-Erzählung. Die Objektivierung wird durch die zunehmende Vermischung der ersten und dritten Person im Erzähler betont.

Rhetorische Fragen als Abart der Leseransrede. Eine genauere Untersuchung der Satzlingen folgt mit der Erklärung: Parataktische Langsätze mit rhythmischer Betonung als Zeichen von Erregung. Ebenso Reihen ausgesprochener Kurzsätze.

Worthäufungen und Kombinationen von Wörtern deuten auf Eigenbewegung

der Sprache. Nominalsätze und Anakoluth, die später ausgedehnte Verwendung finden, werden eingeführt. "Negative Einführungen" tragen zur Betonung bei und zeigen die Unberechenbarkeit des Schicksals. Die indirekte Rede wird ausgedehnter gebraucht als die direkte Rede, da sie der Erzählweise besser angepasst ist.

Als Metaphoriker zeigt sich der Autor als Einordner und als Erfinder. Durch Anthropomorphismen und Vergegenständlichung wird das Naturereignishafte der Darstellung betont.

Schlussbemerkung.

## VORREMERKUNG.

Günter Grass, 1927 in Danzig geboren, begann seine literarische Laufbahn mit dem Schreiben von lyrischen Gedichten und Theaterstücken in Prosa. Sein erstes Werk erschien 1956; betitelt "Die Vorzüge der Windhühner", enthält es eine Sammlung lyrischer Gedichte und ein paar Seiten lyrischer Prosa. Es ist mit Zeichnungen des Autors, der ja auch als Bildhauer und Graphiker tätig ist, geschmückt.

Im gleichen Jahr erschien auch das erste Theaterstück "Hochwasser". Im Laufe der nächsten Jahre folgten andere schmale Bände von Gedichten (z.B. "Gleisdreieck", 1960; "Ausgefragt", 1967) und Dramen (z.B. "Die bösen Kühe", 1956; "Onkel, Onkel", 1958). Der jüngste dramatische Versuch von Günter Grass, das Stück "Die Flebejer proben den Aufstand", wurde am 15. Januar 1966 in Berlin uraufgeführt. Zahlreiche Kritiker <sup>1</sup> betrachten das Stück als Fehlschlag.

Das Werk des Romanciers Günter Grass besteht aus zwei Romanen: Aus der "Blechtrommel", 1959, und den "Hundejahren", 1963. Dazwischen liegt die Novelle "Katz und Maus", 1961.

Mit seinem ersten Roman, der "Blechtrommel", wurde Grass mit einem Schlage international berühmt, und noch heute bleibt er für manche Kritiker <sup>2</sup> vornehmlich der Autor der "Blechtrommel".

Im Folgenden soll der Versuch gemacht werden, eine Analyse und eine Interpretation der "Blechtrommel" zu geben.

---

<sup>1</sup> Z.B. J. Weiser, P. Farn, R. Baungart.

<sup>2</sup> Vgl. M. Feich-Kanicki, in "Die Zeit", Nr. 20, S. 24, vom 19.5.1967.

## DIE BLECHTROMMEL.

### EINLEITUNG:

Der Roman "Die Blechtrommel" ist in drei Bücher von ungleicher Länge eingeteilt; jedes Buch ist in Kapitel untergeteilt: Buch I enthält 16 Kapitel mit 231 Seiten, Buch II 18 Kapitel mit 273 Seiten, Buch III 12 Kapitel mit 193 Seiten. Die Tatsache, dass Buch II das längste ist, deutet darauf hin, dass der Autor ihm die größte Bedeutung beimisst, wie auch Kritiker dieses Buch als den Hauptteil des Romans ansehen.<sup>1</sup> Auch kommt der Autor in seinen folgenden Prosawerken immer wieder besonders auf die Periode und Örtlichkeit, die in Buch II der "Blechtrommel" dargestellt werden, zurück.

Die einzelnen Kapitel sind nicht nummeriert, tragen aber kurze Überschriften; meist sind dies Nominalsätze, z.B. Buch I, Kap. 2: Unterm Floss; Buch I, Kap. 4: Das Fotoalbum; Buch I, Kap. 6: Der Stundenplan; Buch I, Kap. 9: Die Tribüne. Für einige Kapitel ergibt sich die Überschrift aus den letzten Worten des vorausgehenden Kapitels, und helfen somit dem Übergang und der Verbindung, z.B. Buch II, Kap. 7: Sondermeldungen; Buch II, Kap. 8: Die Ohnmacht zu Frau Greff tragen; Buch II, Kap. 13: Die StHuber. Dass die Kapitelüberschrift ein integraler Teil des Kapitels ist, zeigt der Autor, indem er, ohne die Überschrift zu wiederholen, gleich im nächsten Satz darauf hinweist, z.B.

---

<sup>1</sup> So z.B. M. Reich-Ranicki, in Deutsche Literatur in West und Ost, S. 220.

Buch II, Kap. 6: (Überschrift) Brausepulver.- Ist Ihnen das ein Begriff ?; oder Buch I, Kap. 16: (Überschrift) Glaube Hoffnung Liebe.- Es war einmal...

Das im Roman Dargestellte umfasst den Zeitraum vom Oktober 1899 bis zu Oskars 30. Geburtstag in den ersten Septembertagen 1954. Dabei wird kein einfacher chronologischer Bericht gegeben; die Erzählung wird, mehr oder weniger oft, durch Hinweise auf Oskars, des Erzählers, gegenwärtige Lage, und seine Ansichten und Überlegungen, unterbrochen; Zeitstrecken, die dem Erzähler nebensächlich sind, werden entweder ausgespart oder in sehr kurzer Zusammenfassung berichtet.<sup>1</sup>

Der Schauplatz der Handlung in Buch I und II ist Danzig und seine nächste Umgebung, von Buch III Düsseldorf und Umgebung. Zeitlich enthält Buch I Ereignisse von Oktober 1899 bis November 1938, Buch II von Sommer 1939 bis kurz nach Kriegsende, die durch Brunos Bericht bis Mai 1946 ergänzt werden; Buch III geht von Mai 1946 bis zu Oskars Geburtstag 1954.

Der Erzähler in allen drei Büchern ist Oskar, der Trommler, mit Ausnahme des letzten Kapitels von Buch II, wo der Pfleger Bruno auf Oskars Bitte für einige Seiten (S. 504 - 516) die Erzählung

---

<sup>1</sup> Z.B. die Jahre 1900 bis 1913 auf S. 22 - 26; Aussparung eines Berichtes zwischen Oskars viertem und fünftem Geburtstag; die Seiten 39 - 49 umfassen den Zeitraum von elf Jahren.

übernimmt; ebenso gegen Ende von Buch III ist Oskars Freund Vittlar der Bericht (S. 680 - 696). Der Autor lässt Oskar in der ersten Person berichten; denn "die Ich-Erzählung (ist) die Romanform der Moderne"<sup>1</sup>. Andererseits ist "allen zeitgenössischen Autoren die Scheu gemeinsam, das persönliche Empfinden in einer persönlichen Form wiederzugeben"<sup>2</sup>. Diese scheinbar sich widersprechenden Sätze werden durch die Schaffung einer Erzählfigur in Einklang gebracht. Über den technischen Vorteil einer solchen Figur schreibt W. Jens:<sup>3</sup>

"Einerseits kommt sie den Abstraktions-Tendenzen entgegen, ermöglicht ... einen einheitlichen Blickpunkt und gestattet die strenge Fixierung der Optik, auf der anderen Seite gibt sie Gelegenheit zu ... reflexiven Kyrismen und ironischen Meditationen."

Der Autor kann seine eigenen Ansichten in der ihm gemässen persönlichen Form ausdrücken, ohne selbst zu sehr hervortreten. Mit dem Gewinn einer solchen Position geht der Verlust einer anderen Hand in Hand: Die Erzählfigur kann nur berichten, was sie sieht, fühlt, hört, nur, was sie selbst erlebt. Die anderen Gestalten, die in der Erzählung auftreten, müssen mit den Augen der Erzählfigur, d.h. von aussen, gesehen und beschrieben werden. Zu dieser notwendigen Beschränkung sagt W. Jens:<sup>4</sup>

"Während der Autor in vergangenen Jahrhunderten nach Lust und Laune über seine Figuren verfügte, ... und die Gedanken jedes einzelnen sehr genau kannte, ist er heute dabei, den Radius seiner Aktionen mehr und mehr zu verengen."

---

<sup>1</sup> Walter Jens, in Deutsche Literatur der Gegenwart, S. 81.

<sup>2</sup> Sigfrid Bein, in "Welt und Wort", Januar 1966.

<sup>3</sup> In Deutsche Literatur der Gegenwart, S. 81.

<sup>4</sup> ibidem, S. 78.

Auch der Titel des Romans bedarf einer kurzen Überprüfung. Von der "Listigkeit" und "Beharrlichkeit", die als Ironie, Satire und Überrealismus das ganze Werk durchziehen, liegt schon im Titel mehr als auf den ersten Blick sichtbar ist. Denn wenn wir bei Grass der vordergründigen Bedeutung eines Wortes zu sehr vertrauen, begeben wir uns auf dünnes Eis; wir brauchen uns nicht zu wundern, wenn es uns nicht lange trägt... So ist die Blechtrommel erst einmal wörtlich genommen das bekannte Kinderspielzeug, das Oskar bei seiner Geburt auf drei Jahre später versprochen wird. Schon diese Szene (S.47) muss uns an das Märchen erinnern, worin die Feen die Prinzessin beschenken. Denn für Oskar ist die Blechtrommel kein gewöhnliches Instrument, um die Zeit zu vertreiben; er sagt ja: "Ich spielte nie, ich arbeitete auf meiner Trommel" (S.69), und er meint es durchaus ernst. Für ihn ist die Trommel die Begleiterin durchs Leben, meist geliebt, manchmal gefürchtet (S.568). Er braucht sie, um sich zu erinnern (S.21), um sie zu befragen (S.46), zum Distanzschaffen zwischen sich und den Erwachsenen (S.68), sie ist das Instrument der Beschwörung (S.57, 121, 676), des Protestes (S.143), der Befreiung von drückender Umwelt (S.546), also eine Art mythisches Instrument, ein überreales, das mehr weiss als sein Benutzer. Auf der anderen Seite gebraucht er sie auch, für ganz realistische Zwecke, um Kundgebungen zu sprengen (S.138); er sprengt mit ihr, mit seinem "Elech", Kundgebungen der Nazis, aber auch der Roten und der Schwarzen. Die Trommel ist geradezu eine Metapher der Zeit, in der Oskar lebt. Wenn er mit seinen blechernen Tönen die Menschen zur



Besinnung, sie sogar zum fröhlichen Tanze bringt, wieviel schlimmeres "Blech" hat er dadurch vereitelt ? Und wenn Oskar nach Kriegsende seine Trommel ins Grab seines "mutmasslichen" Vaters wirft (S.487), ist er wohl der Ansicht, die Menschen bedürften seines Bleches nicht mehr. Und doch sind einige Jahre später seine blechernen Töne das einzige Geräusch, das aus dem Einerlei des Alltags herausführt (S.643-645, 670, 671). Hierin liegt ein zeitkritisches Element, und mit dem Wort "Blech" schwingt die geringschätzige Bedeutung dieses Wortes in der Umgangssprache mit. Denn wenn Oskars lärmendes Blech als verführerisch angenehm betrachtet werden kann, wie muss es dann um den Ton der Zeit bestellt sein ? Er muss bedeutend unter dem Niveau eines "Blechens" liegen.

## A. DIE FORM.

"Die epischen Arbeiten von Grass sind ... strenger konstruiert als die meisten seiner Zeitgenossen. Nicht nur innerhalb des kräftigen erzählerischen Vorgangs, nicht nur durch die Einführung einer Erzählfigur, sondern auch durch ein sehr sorgfältiges Zeitgerüst."<sup>1</sup>

### Die Zeit als Strukturmittel.

Die äußersten Grenzen des Zeitgerüsts bilden die zwei Erzählebenen, die der Gegenwart und die der Vergangenheit. Diese beiden Ebenen laufen nicht einfach nebeneinander her; wir finden ein dauerndes Hin- und Herwechseln von der einen Ebene zur anderen. Dieser Wechsel ist nicht gleich häufig in den einzelnen Kapiteln, noch ist die Dauer des Verweilens in einer Ebene gleich lang. Es gibt Kapitel fast ohne irgendeinen Wechsel, z.B. in Buch II, Kap. 2: "Die Polnische Pest", oder in Buch II, Kap. 14: "Das Krippenspiel"; in anderen, z.B. im letzten Kapitel von Buch III, ist der Wechsel die Regel. Dann finden sich Kapitel, in denen wir einen sehr häufigen Wechsel auf einer einzigen Seite antreffen, z.B. Buch II, Kap. 4, S. 291, während andere Seiten des gleichen Kapitels (S. 297 - 304) ohne jeden Wechsel erzählt werden. Der Wechsel von der Vergan-

---

<sup>1</sup> Klaus Wagenbach, "Günter Grass", in Schriftsteller der Gegenwart, herausgegeben von Klaus Nonnenmann, Walter Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1963.

genheitsebene zur Gegenwartsebene wird zustande gebracht durch Schilderungen, oder Überlegungen, aus der Gegenwart des Schreibers, oder in Form von momentanem Bezug auf die Gegenwart, was häufig in Form von Leseransprechen geschieht, da der Autor dem Leser eine kritische Rolle zuweist. Zu diesem Zeitgerüst gehören auch die zahlreichen Datums- und Zeitangaben, womit der Bericht - hauptsächlich in der Vergangenheitsebene - zeitlich genau festgelegt wird. Und weiterhin werden diese Zeitangaben oft durch Bezugnahme auf Zeitereignisse ergänzt und betont.

#### Festlegung der Gegenwartsebene:

Am Anfang sind die beiden Erzählebenen zeitlich über fünfzig Jahre voneinander getrennt. Die Vergangenheit beginnt mit Oktober 1899; die Gegenwart können wir erst allmählich ausrechnen: Auf den ersten Seiten fühlen wir, dass Oskar schon ein wohleingelebter "Gast" der Anstalt ist. Gelegentlich erhalten wir eine ungefähre Zeitangabe, z.B. beim Beginn von Buch I, Kap. 5, S. 65: "Beschrieb ich soeben ein Foto...", oder Buch I, Kap. 7, S. 93: "Meinem Freund Klepp ... sagte ich soeben..."; dann (S. 335) wird wiederholt von einer Sondermeldung von Stalins Tod berichtet; d.h. es ist der 5. März 1953.

In Brunos Bericht (Buch II, Kap. 18, S. 504) erfahren wir: "Herr Katzerath ... (ist) hier seit über einem Jahr stationiert". Dann bei dem Zusammentreffen mit Vittlar (S. 684): "Das war am siebten Juli 1951"; und (S. 688): "Ich habe noch oft, über ein Jahr lang Gelegenheit gehabt, den Angeklagten beten und trommeln zu sehen". Schliesslich (S. 700) sagt Oskar: "Als ich floh, zählte ich

achtundzwanzig Jahre", wobei er gerade seinen dreissigsten Geburtstag feiert; und "auch damals, als ich floh, war September (d.h. September 1952). Somit wurde Oskar etwa im Spätjahr 1952 nach seinem Prozess in die Anstalt eingeliefert und beginnt seinen Lebensbericht einige Wochen danach. Am Ende des Romans ist Oskar fast zwei Jahre in der Heil- und Pflegeanstalt. Die Gegenwartsebene, in der der Roman geschrieben wird, hat die Dauer von etwas weniger als zwei Jahren.

#### Die Vergangenheitsebene:

Die Vergangenheitsebene neigt sich der fortschreitenden Gegenwartsebene zu. Diese Neigung schreitet nicht in einer geraden Linie fort, sondern in einem sich oft ändernden Winkel. Auf den ersten Seiten des Werkes ist die Neigung sehr gering: So z.B. in Buch I, Kap. 1, S. 13 - 20, das Idyll auf dem Kartoffelacker ist ein Oktobernachmittag des Jahres 1899. Eine steile Neigung zeigen die nächsten sechs Seiten, wo wir (auf S. 26) beim Jahre 1913 angelangen. Darauf kommt die Verfolgung, dann das endgültige Verschwinden von Oskars Grossvater Josef Koljaiczek, des Brandstifters - ein Bericht von wenigen Wochen (S. 30): "Während der folgenden Wochen, da das Holz mit der Schilfhütte und den Flössern langsam flussabwärts glitt, wurde auf mehreren Ämtern viel Papier beschrieben", um auf S. 32 (bis 34) in eine Darstellung weniger Stunden überzugehen. Der nächste Teil der Vergangenheitsebene bringt die Jahre 1913 bis 1923: S. 39 - 44,<sup>1</sup> worauf der lange, detaillierte Bericht der Stunden

---

<sup>1</sup> Ergänzungen und Berichtigungen folgen in einem späteren Kapitel: Buch I, Kap. 4 "Das Fotoalbum", S. 54 - 60.

von Oskars Geburt folgt (S.46 - 49). Langsamer geht die Neigung vor sich später im Roman, in Buch II und III. Das zeigt sich auch, wenn man die Jahre, die die einzelnen Bücher umfassen, nachrechnet: Im Buch I sind es 39 Jahre, im Buch II sieben Jahre und im Buch III sechs Jahre, d.h. bis zu Oskars Verhaftung; die darauf folgenden zwei Jahre bilden die Gegenwartsebene.

In Buch II und III bewegt sich die Erzählung im Prinzip in derselben Weise vorwärts: in einem bald fast parallelen Verlauf zur Gegenwartsebene, bald in einem schnellen Senken; z.B. enthält Buch II, Kap.3, "Das Kartenhaus", (S.277 - 289), den Bericht weniger Stunden, nämlich von der Verwundung Kobyllas bis zur Übergabe der Polnischen Post. Oder der Bericht von Greffs kompliziertem Selbstmord (S.370 - 378) nimmt den Zeitraum von allerhöchstens einer Stunde ein; dies passiert im Oktober 1942; Gegen Ende von S.379 sind wir schon im Mai 1943; d.h. die dazwischenliegenden acht Monate werden in weniger als einer Seite abgetan; und darauf folgt wieder der ausführliche Bericht eines einzigen Tages (S.381 - 389).

Im stufenartigen Absteigen zur Gegenwartsebene sind die Stufen von Buch I höher als die von Buch II und III, die kaum einen wesentlichen Unterschied in den Intervallen ihrer Stufen aufweisen. Das zeitlich weiter Zurückliegende ist dem Autor zur Entwicklung des Werkes weniger wichtig als das ihm Näherliegende.

Auch die Gegenwartsebene ist keine gerade fortgesetzte Linie. Sie ist vielmehr eine oft unterbrochene, oder punktierte Linie, die vom Schreiber, in mehr oder weniger grossen Abständen weitergezogen wird, sobald er mit einem Abschnitt aus der Vergangenheit

fertig geworden ist, oder zu einer Stelle gekommen ist, die er besonders betonen will, oder wo er einen Szenenwechsel eintreten lassen will. Da der Schreiber in seiner Gegenwart in der Anstalt kaum besondere Erlebnisse hat und für ihn ein Tag wie der andere vergeht, wird ihm eine genaue Zeitangabe unwichtig und bedeutungslos: Daher keine direkte Daten oder andere genaue Zeitangaben.

Wie die Vergangenheitsebene die der Erzählung ist, so dient die Gegenwartsebene in erster Linie der Überprüfung, des Vergleichs und der Reflexion. Sie zeigt auch an, dass Oskar sein Werk nicht "auf einen Sitz" geschrieben hat, dass Unterbrechungen eintreten, die sein Schreiben aufhalten. Doch wissen wir nicht genau, in welcher Geschwindigkeit die einzelnen Absätze geschrieben sind; denn dass Oskar in Absätzen schreibt, zeigt die Unterbrechung der Vergangenheitsebene durch die Reflexionen der Gegenwartsebene, vor allem in den Kapitelanfängen; so in Buch I, Kap. 1 bis 8, 10, 11; in Buch II, Kap. 1, 4, 7, 17, 18; in Buch III, Kap. 7 und 12; im ganzen Werk etwa 17 Mal. Diese Gegenwartsanfänge sind unterschiedlich in ihrer Länge; in Buch I, Kap. 1 sind es dreieinhalb Seiten, in Buch I, Kap. 2 zehn Zeilen, in Buch I, Kap. 3 drei Seiten, im nächsten Kapitel eine Seite, im folgenden sechs Zeilen u.s.w. Doch geschieht die Rückkehr zur Gegenwartsebene nicht nur zu Beginn eines Kapitels; mit ihr schliessen auch Kapitel.<sup>1</sup> Und wir finden sie ebenso innerhalb der meisten Kapitel, manchmal in grosser Zahl, wenn auch nur in we-

---

<sup>1</sup> So z.B. Buch I, Kap. 5, 8, 16; Buch II, Kap. 5, 9, 18; Buch III, Kap. 4, 12.

nigen Zeilen.<sup>1</sup> So kann die Gegenwartsebene in zwei Gruppen eingeteilt werden: Die des längeren Verweilens, wobei der Schreiber über seine Erzählung weitführende Überlegungen anstellt oder seine Umgebung befragt<sup>2</sup>, und in die der momentanen Rückkehr. Diese momentane Rückkehr wird bewerkstelligt meist durch das Zeitadverb "heute" und den Wechsel des Tempus vom Imperfekt zum Präsens, z.B. S. 162: "Stufen, Türdrücker und Schaufenster verführten Oskar zu jener Zeit und lassen ihn selbst heute ... nicht gleichgültig;" danach geht die Erzählung in der Vergangenheitsebene weiter; oder S. 168: "Dieser Bruch blieb, liess sich nicht heilen und klafft heute noch, da ich ... in einer Heil- und Pflegeanstalt hause." Diese blitzschnelle Rückkehr zur Gegenwart des Schreibers reißt uns mit einem Ruck aus der Erzählungsebene und gibt uns Oskars gegenwärtige Ansicht über einen Punkt der Vergangenheit.

Die Frequenz dieser Momentanrückkehren schwankt von Abschnitt zu Abschnitt. So gibt es Kapitel, wie Buch III, Kap. 12, wo man ein dauerndes Hin und Her von Vergangenheit und Gegenwart findet - der geringe zeitliche Abstand der beiden Ebenen ist nicht der Grund des Wechsels - ; ebenso auch in Buch II, Kap. 4 (besonders S. 291), wo die Ebenen neunmal wechseln. Dieser häufige Wechsel zeigt vor allem die Erregtheit des Schreibers, der mit einem Gedanken beschäftigt ist, den er erzählt und der ihn auch in seiner Gegenwart einfach nicht loslässt.

---

<sup>1</sup> Z.B. in Buch II, Kap. 4; Buch II, Kap. 5; Buch III, Kap. 12.

<sup>2</sup> Z.B. in Buch I, Kap. 1, 3, 4; Buch II, Kap. 1.

In allen Fällen rückt der Schreiber durch diese Art der Bezugnahme auf die Vergangenheit das Berichtete von seinem gegenwärtigen Standpunkt aus ins richtige Licht; z.B. S.291: "Heute, da ich mich zeitweilig dieser unwürdigen Handlung schäme, sage ich immer wieder...": Änderung seiner Haltung; oder S.291 weiter: "Ich kann mir nicht verschweigen...": Eingeständnis; oder S.323: "Oskar stellt fest, dass...": Betonen; oder S.567: "Dieses Bild hängt wohl noch heute im Sitzungssaal...": Vermutung und leichter Hohn.

Überall nimmt der Schreiber Stellung zum früher Geschehenen. Das gleiche erwartet er auch vom Leser. Denn eine noch direktere Aufforderung zu einer Stellungnahme durch den Leser ist die oft gebrauchte Leseranrede. Der Autor hält Zwiesprache mit dem Leser; er wird als Vertrauter des Schreibers in die Handlung hineingezogen. Durch die Leseranrede wird gewissermaßen Ordnung in die scheinbar ziellose Erzählung der Ereignisse gebracht. Oft werden damit die Richtungslinien der Weitererzählung eingezeichnet, wie z.B. durch die häufige Einleitung: "Sie werden fragen", oder "Sie werden sagen", worauf eine richtungsgebende Erklärung folgt.

Über den ganzen Roman verstreut finden sich über sechzig solcher Leseranreden. Mit wenigen Ausnahmen sind es mit Ironie erfüllte kurze Feststellungen;<sup>1</sup> In einigen Fällen sind es auch direkte Fragen.<sup>2</sup> In all diesen Fällen wird der Leser mit ausgesuchter,

---

<sup>1</sup> z.B. häufig: "Sie werden zugeben müssen", S.61, 142, 158; "Sie werden bemerkt haben", S.26, 104, 206, 249.

<sup>2</sup> z.B. : "Haben Sie schon einmal ... gesehen.". ? , S.136, "Erinnern Sie sich noch..."?, S.564, "Was soll ich Ihnen viel... erzählen..", S.369, 413.



mit ironisch geschäftemässiger Höflichkeit, die an das leicht schmierige Verhalten eines Handelsvertreters erinnert, der seine Waren absetzen will, einschmeichelnd angesprochen; so z.B. auf S.195: "So bin ich heute noch in der Lage, Ihnen genaue Angaben zu machen...", oder S.252: "... und es bleibt Ihnen überlassen..."; eine unverhüllte "captatio benevolentiae" auf S.366: "Ich spreche, wie die Aufmerksamsten unter Ihnen gemerkt haben...". An zwei Stellen jedoch "vergisst" Oskar seine ironische Höflichkeit und spricht die Leser einfach mit "Ihr" an: S.568: "... ihr alle, die ihr jemals einen Musenkuss empfanget, könnt sicher verstehen...", und ganz am Ende des Romans, S.711: "Fragt Oskar nicht, wer sie (die Schwarze Köchin) ist." Im ersten Fall stellt es eine sich selbst ironisierende Überraschung dar, im zweiten ist es sein überhandnehmendes Angstgefühl, das Oskar alle Gedanken an eine Höflichkeitsform vergessen lässt.

Mit diesen Leseransprachen gestattet sich der Erzähler eine kurze Ruhepause und lädt den Leser zur aktiven Mitarbeit ein. Und er legt Wert darauf, dass der Leser mit ihm übereinstimmt, ja er schlägt dem Leser die Antwort geradezu vor. Denn was bleibt dem Leser anders übrig als ihm zuzustimmen, wenn er angesprochen wird: "Sie werden mir glauben, dass ...", S.427, oder: "Das ist, werden Sie zugeben müssen, ...", S.460?

#### Die Verknüpfung der Ebenen:

Bei der momentanen Rückkehr in die Gegenwart, wo es sich nur um einen kurzen Vergleich (S.162) mit dem Heute handelt, oder um eine Betonung (S.166, 168) eines Punktes, um ein Eingeständnis

einer falschen Handlung (S.291), steht einer sofortigen Rückkehr zur Vergangenheit nichts im Wege. Es wurde nur ein Punkt der Vergangenheit durch einen kurzen Blick in die Zukunft erweitert - die Zukunft der Vergangenheit ist eben die Gegenwartsebene .

Ähnlich steht es mit den Leseranreden: Der Leser wird auf einen einzigen Punkt, oder eine einzige Handlung, hingewiesen, der betont wird (S.61), oder Oskar will eine Bestätigung (S.142), eine Antwort auf seine Frage (S.144), eine Erklärung (S.369). Dies sind alle kurze, momentane Unterbrechungen; sie halten aber den Leser nicht weiter auf. Es ist wie bei einem Wettlauf: Für einen Augenblick bleibt der Leser stehen, schöpft Atem, und weiter geht es mit dem Lauf. Oder die Bezugnahme auf die Gegenwart stellt gleichsam ein Pfeiler vor, durch den der Erzähler seinen Bericht verstärkt.

Nach einem längeren Verweilen in der Gegenwartsebene jedoch bedarf es einer Überleitung. Dafür dient manchmal Oskars Trommel, mit ihrem Beschwörungs- und Erinnerungsvermögen. Und dies ist keine Ausserlichkeit, kein "deus ex machina"; denn für Oskar hat die Trommel überreale Bedeutung.<sup>1</sup> Oder Oskar selbst greift ein und führt die Erzählung zurück zur alten Bahn, wie z.B. S.54: "Ich habe vorgegriffen...", oder S.80: "Ob ich ihm erzählte, wie..." In den meisten Fällen kommt die Überleitung aus den Gedanken der Gegen-

---

<sup>1</sup> Man vergleiche S.21, 39, 243, 334; auch S.121

wartsebene selbst. Einige Beispiele dafür:

Buch I, Kap. 7 handelt von Oskars einseitiger Erziehung durch Gretchen Scheffler; der Beginn des folgenden Kapitels bringt die Unterbrechung durch die Gegenwart, wobei Fräulein Dr. Hornstetter ihr Kommentar zu Oskars Erziehung gibt: "er... habe zu wenig mit anderen Kindern gespielt." Darauf folgt sofort der Bericht über ein charakteristisches Erlebnis mit den anderen Kindern von Oskars Strasse. Oder Buch II, Kap. 17 spielt zuerst in der Gegenwart: Oskar bittet seinen Pfleger ihn zu messen. Seine sich stetig ändernde Grösse bringt ihn zurück zum Startpunkt seines Wachstums. Dieses Wachstum, das im gleichen Kapitel fortschreitet, macht Oskar im nächsten Kapitelanfang in der Gegenwartsebene zum Schreiben unfähig; logischerweise ist es dann der Pfleger, der die Erzählung fortsetzt. So haben wir in allen Fällen ein glattes Zurückfliessen zur Erzählebene; trotz Unterbrechung und Ruhepause, die das Zwischenspiel der Gegenwartsebene darstellt, tritt kein Bruch in der Erzählung ein.

#### Der Vorgriff; die Rückblende; die Andeutung.

Die Seitenverbindungen der zwei Erzählebenen bilden der Vorgriff, die Rückblende und die Andeutung, "die am wenigsten moderne" Art der Verknüpfung.<sup>1</sup> Von diesen ist der Vorgriff das häufigste Mittel; er wird über 37 mal benutzt, die Rückblende und die Andeutung je etwa 20 mal. Der Grund für die Häufigkeit des Vorgriffs

---

<sup>1</sup> Rolf Geissler, in Möglichkeiten des modernen deutschen Romans, S. 80.

liegt wohl darin, dass der Schreiber, der ja mit dem Leser gleichsam ein Gespräch führt und sich ihm anvertraut, ihn auf Kommandes spannen will; dabei gibt er an, sich kaum zurückhalten zu können; so muss er schon jetzt etwas davon enthüllen. Der Anlass eines Vorgriffes ist immer ein Assoziationsgedanke; Beispiele:

S. 50 - 54: Beim Betrachten des Fotoalbums vergleicht Oskar das Foto seines Grossvaters mit einem Passbild seines Freundes Klepp. Das bringt ihn dazu, in Einzelheiten von der Entstehung dieses und anderer Passbilder von Klepp, sowie von ihrer damaligen Lebensweise zu berichten. Am Ende gesteht er seinen Vorgriff ein und kommt zur Erzählung zurück. Dabei gibt er eine vage Zeitangabe, S. 54: "Ich habe vorgegriffen und den letzten Blättern des Fotoalbums zu viele Worte gewidmet." Da dieser Bericht schon hier im Vorgriff besonders ausführlich behandelt worden ist, wird er später, in seinem zeitlichen Zusammenhang nur erwähnt.

Ein zweites Beispiel, S. 153: Nachdem Oskar seinen "mutmasslichen" Vater Jan Bronski veranlasst hat, ein Perlencollier zu stehlen, das dann seine Mama zum Geschenk bekommt, berichtet er schon hier, was später (S. 530) mit diesem Collier geschieht. Da der Vorgriff auf S. 153 nur in einem kurzen Satz das Kapitelende abschliesst - und das wie ein Stich in den Schwanz, was an das Ende vieler Heine - Gedichte erinnert - , folgt der ausführliche Bericht in seiner zeitlichen Einordnung auf S. 530. Ähnlich ist es mit der Flucht Weluhns, S. 288, die - völlig unerwartet, man hat die ursprüngliche Geschichte in der Zeit nach der Währungsreform schon ganz vergessen - dann auf S. 691 - 695 ausführlich wieder behandelt wird.

Diese Art des Vorgriffes könnte man Vorschau nennen, wo

Berichte, die eigentlich in einen anderen zeitlichen Zusammenhang gehören, mehr oder weniger ausführlich gezeigt werden.

Eine andere Vorgriffsart ist die einer abschliessenden Zusammenfassung, Beispiele:

S.309: Oskar erzählt von seinen Schwierigkeiten, neue Trommeln zu beschaffen, und wie Maria ihm zu Hilfe kommt: "Maria ... brachte mir ... alle vier bis fünf Wochen ein neues Blech und musste während der letzten Kriegsjahre ... den Händlern Zucker ... bieten." Damit ist das Thema "Trommelbeschaffung" ein für allemal abgeschlossen.

Ebenso ist es auch mit dem Vorgriff auf S.310: Die Beschreibung von Marias Schuhen: "Ihre Füße jedoch, die sich damals in klobigen Wanderschuh, etwas später in ihr kaum angemessenen, altmodischen eleganten Schühchen meiner armen Mama abmühten, haben sich modischen Schuhmodellen westdeutscher und sogar italienischer Herkunft angepasst."

Andere Vorgriffe, besonders gegen Ende von Buch III, sind oft recht kurz, manchmal nur Teile eines Satzes; z.B. S.626: "Da Schmuß nicht mehr lebt,"; oder S.638: "Eines Tages kamen sie nicht mehr..."; oder S.681: "... wie mir der Angeklagte später verriet."

Mit dem Vorgriff verwandt ist die Andeutung. Sie weist auf einen später aufgenommenen und verdeutlichten Erzählungspunkt hin. Die meisten Andeutungen werden eingeleitet durch "sollte(n)"; z.B. S.61: "... aber Greff sollte ich ... kennen und begreifen lernen"; oder S.101: "Das sollte mir schwerer fallen als ..."; oder S.671: "... das Wörtchen "Oskarnismus" ... sollte bald zum Schlagwort

werden". Andere Andeutungen werden durch Adverbien oder Adverbiausdrücke hervorgebracht; z.B. S.23: "Jan ... sammelte bunte Bildchen und, verhängnisvoll früh, Briefmarken.", oder S.27: "... vom kommenden Tage träumenden Panzer". Einige Andeutungen werden sofort von einem erläuternden Bericht gefolgt; so S.195: "Schon bald nach Mamas Begräbnis sollte ich meine arme Mama vermissen lernen", worauf Oskars Einsamkeit dargestellt wird; oder S.370: "... ihr Finale war auch sein Finale", und es folgt die Erzählung von Greffs Selbstmord.

Wie der Vorgriff durch Assoziation hervorgerufen wird, so auch die Rückblende. Auf S.205 führt das Verb "anfassen" Oskar zuerst zur Rückkehr in die Gegenwart, zu seinem Bett in der Anstalt, von wo er in seiner Erinnerung zurückgeht auf andere Dinge, die er hat "anfassen" können. Schliesslich wird diese Rückblende ins Grotteske übergeleitet, wenn Oskar von seinem Embryozustand und dem "Spiel mit seiner Nabelschnur" spricht.

Auf S.340 ist der Befehl "Geh weg !" der Assoziationspunkt zur Rückblende: Die Erinnerung an das Verhältnis von Agnes Matzerath und Jan Bronski. Auf S.486 bringt das Wort "Skatkarten" die Rückblende zum Skatspielen von Matzerath, Mama und Jan. Aus dieser Rückblende entwickelt sich eine weitere, die Oskar bis zu seiner Geburt zurückführt; das Verb "stehen" bildet den Übergang in die Erzählebene.

Wie der Vorgriff, so dient auch die Rückblende oft zu einer Zusammenfassung; z.B. spricht Oskar (S.366) von seinen "Lehrern"

und kommt von Linä Greff auf seinen "Lehrer und Meister" Bebra zu sprechen; darauf folgt als Rückblende ein Resumé ihres letzten Zusammentreffens im Cafe Vierjahreszeiten im Herbst 1937 (S.196 -200); doch bringt diese zusammenfassende Version - wie man es oft bei Leuten beobachten kann, die eine Geschichte erzählen und sich nicht mehr genau an ihre frühere Version erinnern können - auch Neues für den Leser: Eine genauere Darstellung der früher angedeuteten politischen Abhängigkeit Bebras von den Nazihelden der Zeit.

Wenn somit Vorgriff und Rückblende einerseits der Festigung der Struktur dienen, indem sie wichtige Punkte vorausnehmen, oder nachdrücklich betonen, so geben sie dem Leser ausserdem bedeutsame, bisher unausgesprochene Einzelheiten, indem sie das früher Berichtete erweitern, oder das zeitlich später zu Berichtende durch Assoziation vorausbringen, und damit dem Leser helfen, einen Bericht abzurunden oder sich eine Gestalt klarer vorzustellen als es ohne diese Kunstmittel möglich wäre. Die Wichtigkeit der Andeutung liegt vornehmlich im Hinweis für den Leser, dass er über diesen oder jenen Punkt noch etwas zu erwarten hat. Oft gleich sie einem Vorboten des Unheils.<sup>1</sup>

#### Zeitraffung und Aussparung als Ordnungsprinzip:

Da Oskar seine Lebensgeschichte mit Auszügen aus der seiner Grosseltern und Eltern berichtet, und sich dabei allein auf sein

---

<sup>1</sup> Vgl. S.27, 184, 370 und viele andere.

Gedächtnis verlassen muss, ist es ihm nicht möglich, einen gleichmäßig genauen Bericht von Anfang bis Ende zu bringen, in dem jede Einzelheit im Detail dargestellt wird. Notwendigerweise hat er von einigen Dingen und Erlebnissen eine klarere Vorstellung als von anderen. Wieder andere muss er durch seine ironische Phantasie beleben, so z.B. das Erlebnis seiner Grossmutter auf dem Kartoffelacker (S.13 - 20), die Flucht und das endgültige Verschwinden des Brandstifters Koljaiczek (S.30 - 35), wirklich alles bis zu dem Zeitpunkt, wo sein Gedächtnis einsetzt. Und das lässt nicht lange auf sich warten; denn er hat ja die wunderbare Gabe, sich schon als Embryo genau an alles zu erinnern.<sup>1</sup> Doch auch ein Wunderkind wie Oskar muss eine Auswahl treffen. Diese Auswahl, wobei das Nichtausgewählte als Zeitraffung erscheint oder ganz übergangen wird, geschieht wieder auf den beiden Erzählebenen der Vergangenheit und der Gegenwart.

Da Oskar in seinem Bett in der Anstalt ein Leben ohne jede "Verwirrung" führt,<sup>2</sup> bietet eine Aussparung in der Gegenwartsebene keine Schwierigkeit; denn da er kaum etwas Neues erlebt, braucht er nur wenig zu berichten; so ist eine Auswahl nicht schwer. Daher ist es auch für Oskar unwichtig, in tagebuchähnlicher Zeitangabe vom Fortgang seiner Erzählung zu sprechen. Doch können wir mit

---

<sup>1</sup> Vgl. S.47: "Ich gehörte zu den hellhörigen Stuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist..."

<sup>2</sup> Vgl. S.12: "Ihnen allen, die Sie ausserhalb meiner Heil- und Pflgeanstalt ein verworrenes Leben führen müssen..."



einiger Sicherheit annehmen, dass er einen neuen Ansatz zum Schreiben macht, vor allem, wo er am Kapitelanfang zur Gegenwart zurückkehrt. Denn dort setzt jedesmal ein anderer Erzählton ein; am Ende des Kapitels senkt sich der Ton, z.B. S.92, nach der Schilderung des ersten Schülerlebnisses, als Oskar und seine Mama das Gebäude verlassen haben: "Der Fotograf stellte Oskar vor die Kulisse einer Schultafel, auf der geschrieben stand: Mein erster Schultag." Darauf folgt der Beginn von Kapitel 7 (S.93): "Meinen Freund Klepp... ..sagte ich soeben..." Der Erzähler geht von einem fast schicksalhaft feierlichen Ton zu einem voll hüpfender Ironie über. Oskar schöpft Atem; er beginnt nach dieser kurzen Einleitung von Neuem. Wieviel Zeit zwischen dem Niederschreiben eines Kapitels oder Abschnittes und seiner Fortsetzung vergangen ist, erfahren wir meistens nicht.<sup>1</sup>

Oskar gibt an, wenigstens fünf Monate für die ersten 330 Seiten gebraucht zu haben, für den Rest des Werkes, d.h. fast 380 Seiten, von Stalins Tod bis zum September 1954, ungefähr achtzehn Monate. Da Oskars Stimmung wie sein Erzählton bis kurz vor Ende des Romans gleich bleiben, lässt sich folgern, dass die Schreibpausen der zweiten Hälfte grösser sind als die der ersten; d.h. mehr

---

<sup>1</sup> So Ende von Buch I, Kap.1 und Anfang von Kap.2; Ende von Buch I, Kap.2 und Anfang des nächsten Kapitels; ebenso Ende von Buch I, Kap.3 und Anfang von Kap.4, u.s.w.

Zeit vergeht, von der nicht berichtet wird.

Wenn wir die Zeitraffung und Aussparung in der Vergangenheitserzählung genauer betrachten, so finden wir schon in Buch I allein über 25 Zeitangaben. Manchmal ist es nur das Jahr<sup>1</sup>, manchmal sind es Jahr und Jahreszeit<sup>2</sup>, dann Jahr und Monat<sup>3</sup>, Jahr, Monat und Tag<sup>4</sup>, in Buch II sogar die genaue Uhrzeit<sup>5</sup>, manchmal auch eine ungefähre Zeitangabe nach einem Datum<sup>6</sup>. In anderen Fällen wird die genaue Zeit später in einer Rückblende angegeben<sup>7</sup>. Auffallend ist das Ausbleiben des genauen Geburtsdatums von Oskar selbst; wir hören nur : "... in den ersten Septembertagen 1924" (S.49), wogegen Jans Diebstahl des Colliers genau auf den 18. Januar 1937 datiert ist. Dazu kommt auch die mehrmalige, genaue Angabe des Geburtsdatums von "Oskars" Sohn Kurt<sup>8</sup>. Dass Oskar Wert legt auf das Ereignis seiner Geburt, sieht man an der ausführlichen Beschreibung, einschliesslich des Trommlergleichnisses des Falters (S.46 - 49). Der Grund dafür, dass der Tag nicht angegeben wird, liegt wohl darin, dass der Autor einen längeren Bogen spannen will; denn oft - man denke nur

---

<sup>1</sup> S.26,43,44,102,104,110,212.

<sup>2</sup> S.128,135,143,148.

<sup>3</sup> S.21,135,150,201

<sup>4</sup> S.150,234.

<sup>5</sup> S.415

<sup>6</sup> Z.B. S.76: "Kurz nach meinem fünften Geburtstag im Jahre 29;"

<sup>7</sup> Besteigung des Stockturms: S.114; Jahreszahl in Rückblende S.218.

<sup>8</sup> S.379,380 (zweimal),421.

an die Spiralentwicklung von Oskars Lage in der Anotalt, die erst im letzten Kapitel von Buch III vervollständigt wird - wird uns die endgültige Lösung erst viel später gegeben -, wenn sie überhaupt gegeben wird; man vergleiche hier Oskars Unentschlossenheit hinsichtlich des "Vaterproblems", oder des Schicksals seines Grossvaters: Man wartet lange auf eine "Lösung", und wird dadurch zur exakten Mitarbeit bewogen.

Folglich ist es nicht schwer, an Hand der vielen Datierungen die Raffung und Ausparung zu verfolgen: So kommt auf die Szene auf dem Kartoffelacker (Jahr 1899) - nach dem kurzen Einschub des "Protestes meiner Mama" (S.22) - eine Raffung (S.23 und 24): Die Veränderung Koljaiczeks zum Flößer Joseph Wranka.<sup>1</sup> Dann einige kurze, doch detaillierte Angaben über sein Leben als Wranka mit seiner Familie<sup>2</sup>, und auf der nächsten Seite sind wir schon im Jahre 1913. Der folgende Abschnitt gibt eine breite Einleitung zur Flucht des erkannten Koljaiczeks<sup>3</sup>, dann die Flucht selbst, die zeitlich kaum mehr als eine Stunde beansprucht, auf S.33 und 34. Auf wenigen Seiten wird die Geschichte der Familienmitglieder bis 1920 beschrieben (S.39 - 43); und auf S.44 heiratet Matzerath "meine Mama" im Jahre 1923. Die Zeit von der Heirat bis zu Oskars Geburt 1924 nimmt weniger als eine halbe Seite in Anspruch (S.44,45: siebzehn Zeilen).

---

<sup>1</sup> S.23: "Joseph Koljaiczek blieb drei Wochen lang verborgen..."

<sup>2</sup> S.25: "... in den folgenden Jahren..."

<sup>3</sup> S.26 - 33: August 1913, Fahrt von Kiew auf dem Floss bis Schichau.

Darauf folgt der ausführliche Bericht von Oskars Geburt (S.46 - 49). Das nächste Kapitel, "Das Fotoalbum", ist eine geschickte Erfindung für Aussparung, revidierende Charakterisierung und Raffung. Dadurch dass Oskar die Bilder aus dem Album herausnimmt, die ihm wichtig und auffallend erscheinen, kann er noch einmal die ganze Zeit, von seinem Brandstifter-Großvater an bis zu seinem dritten Geburtstag in Ausschnitten überblicken, eine Charakterisierung seiner Verwandten geben - der Großeltern im Nachtrag, der Eltern und Jans im Vorausnehmen - und ohne Schwierigkeit Jahre übergehen. Von diesem Zeitpunkt an verlangsamt sich der Schritt der Erzählung: Dritter Geburtstag und Fall (S.65 - 67); darauf folgt eine allgemein zusammenfassende Feststellung von Oskars Fähigkeiten, die sich auch über die Zukunft erstreckt; dann die Schilderung von Oskars "erster erfolgreicher Darbietung" im Glaszersingen (S.70 - 72); sodann, nach einer neuen allgemeinen Feststellung von Oskars Zukunftstaten, fünfzehn Zeilen weiter das Glühbirnenzersingen in der vierten Geburtstagsgesellschaft (S.73). Das Jahr zwischen dem vierten und fünften Geburtstag ist ganz ausgespart.<sup>1</sup> In ähnlicher Weise bewegt sich der Roman in späteren Kapiteln.<sup>2</sup> Bald ist die Zeitlupe

---

<sup>1</sup> S.76: "Kurz nach meinem fünften Geburtstag im Jahre 29."

<sup>2</sup> Z.B. Buch III, Kap.1, S.529 bringt die Beschreibung des Lebens Oskars während eines Jahres (Mai 46 bis Mai 47), darauf das Begegnen mit Korneff - kaum mehr als eine Stunde - auf S.527 - 529. Darauf, in anderthalb Seiten die folgende Woche (S.529 - 531); dann zusammengefasst in wenig über einer Seite (S.531, 532) die Zeit von Ende Mai 47 bis Oktober 47, d.h. fünf Monate; hierauf die Grabsteinsetzung und Korneffs Furunkel - wieder wenige Stunden - (S.533 - 537).

am Werk, bald läuft der Film rasch, bald wird eine Strecke völlig übergangen; das Ganze wird beleuchtet und erklärt durch Gegenwarts-schau, Vor- und Rückblende.

Vermutung; Berichtigung; Wiederholung.

Oskar, der seine "Bekanntnisse" niederschreibt, berichtet und erzählt nicht nur; er bringt auch oft, da er sich nicht als allwissender Autor gibt, seine Vermutungen. Manchmal scheint er sogar den Leser in eine falsche Richtung geführt, manchmal sich selbst getäuscht zu haben; und manchmal, wie um den Leser von der Wahrheit seines Berichtes überzeugen zu müssen, wiederholt er schon Bekanntes. In anderen Fällen werden Möglichkeiten erwähnt und wieder verworfen. Es scheint dem Schreiber daran gelegen zu sein, wichtige Punkte durch Wiederholung zu betonen, wobei ihm manchmal einiges sich anders darbietet als früher berichtet (Berichtigung), oder gelegentlich wird eine ganz andere Version gegeben.<sup>1</sup> Der Leser wird Mitwisser des Geheimnisses des Schreibers; er wird jedoch durch seine Erfahrung gezwungen, sich nicht unbedingt auf dessen Wort zu verlassen; er muss das Gesagte abwägen und überprüfen:

"Dem Leser (wird) eine Rolle zugewiesen, ..., die des Prüfenden, dem auch Zweifelhafte oder Ungenaue vorgelegt wird".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> So vor allem bei Beginn des vierten Kapitels von Buch II, "Er liegt auf Saspe", wo die Verhaftung von Jan Bronski ganz anders als zuvor dargestellt wird.

<sup>2</sup> K. Wagenbach, in Schriftsteller der Gegenwart, S. 125.

Und es ist ein

"... Romantyp, der vom Leser ein kritisches, skeptisches Verhalten erfordert."

Noch etwas anderes lässt diese Schreibweise erkennen: Sie lässt Rückschlüsse auf die Geisteshaltung des Schreibers selbst zu. Oskars Erfahrungen im Leben und seine Bekenntnisse scheinen nicht, wie die früheren Schelmenromane, mit denen die "Blechtrummel" oft verglichen wird,<sup>2</sup> in erster Linie für den Leser geschrieben zu sein, um ihm eine Moral einzubläuen, sondern Oskar will sich etwas von der Seele schreiben.<sup>3</sup> Somit haben die Wiederholungen nicht so sehr den Zweck, dem Leser etwas Spezielles naheulegen und zu betonen, - das liesse sich mit geringerem Aufwand an Zeit und Raum machen - sondern den Geisteszustand des Schreibers anzudeuten, dem dieses oder jenes einfach nicht aus dem Kopf kommen will und der deshalb immer wieder darauf zurückkommen muss. Ähnliches lässt sich im täglichen Leben unseres Alltags dauernd beobachten.

#### Die Vermutung:

Dadurch dass der Schreiber gewisse Dinge bescheiden als "Vermutungen" ausspricht, wird das, was er als bestimmt angibt, für den Leser wirklich eine unumstößliche Tatsache, die er nicht weiter

---

<sup>1</sup> Hans Mayer, in "Akzente", 1/2/66, S. 20

<sup>2</sup> Vgl. M. Reich-Banicki, in Deutsche Literatur in West und Ost, S. 216; The Times Literary Supplement, Sept. 1965.

<sup>3</sup> Man vergleiche auch die Beweggründe des fiktiven Autors in der Novelle "Katz und Maus".

bezweifeln kann: Die Vermutung macht das Nichtvermutete um so sicherer. Doch auch dies ist noch nicht der Hauptgrund für die Benutzung dieser Stilform. Es ist dem Autor einfach darum zu tun, beim Gegenstand zu verweilen. So spricht Oskar z.B. nicht von einer Vermutung, wenn er die schon oft genannte Szene auf dem Kartoffelacker (in Buch I, Kap.1) beschreibt, obwohl er die zahlreichen Einzelheiten unmöglich wissen kann. Wenn schon wirkliche Vermutungen ausgesprochen werden sollen, so wären sie hier angebracht.

In der darauf folgenden Schilderung von Koljaiczeks Flucht und Verschwinden und der Zeit bis Oskars Geburt sind die Vermutungen häufig<sup>1</sup>, obschon Oskar über diese Zeit so gut - oder so wenig - Bescheid wissen kann wie über die vorausgehende.

Die nächste Gruppe von Vermutungsausdrücken findet man im Bericht von Oskars Unfall<sup>2</sup>. Hier weiss Oskar genau, dass Matzerath "...eine Konservendose mit gemischtem Obst für den Nachtschisch hochgeholt hatte" (S.66), doch dass er die Kellertür aufgelassen hatte, wird nur als Vermutung ausgesprochen<sup>3</sup>.

Dann die Stockturmszene (Buch I, Kap.8, S.114 - 119): Achtmal werden Vermutungen ausgesprochen<sup>4</sup>. Oskar, der doch alle Einzelheiten so genau weiss, gibt zuerst vor, nicht zu wissen, wie hoch der Stockturm ist<sup>5</sup>; trotzdem folgt dann eine genaue Schätzung<sup>6</sup>. Fünf Zeilen

---

<sup>1</sup> S.30,32,34,42,43,44,45.

<sup>2</sup> S.66,71,77.

<sup>3</sup> S.66: "... mochte vergessen haben, sie zu schliessen."

<sup>4</sup> S.114,115,116,119.

<sup>5</sup> S.116: "Ich weiss nicht, wie hoch..."

<sup>6</sup> S.116: "Ich schätze, er wird... seine 45 Meter gehabt haben."

lang verweilt der Schreiber beim Thema "Stockturn"; er will es dem Leser einprägen.

Eine echte Vermutung, d.h. eine wirkliche Ungewissheit - mit starkem ironischen Beigeschmack - ist der Zweifel, wer Oskars Vater ist; von Jan Bronski<sup>1</sup> zu Matzerath<sup>2</sup> geht es wie ein Pendel hin und her. Kurts Vaterschaft dagegen wird nicht als Vermutung ausgesprochen, und doch hat der Leser bis zum Ende seine Zweifel darüber. Dazu kommt allerdings noch ein leitmotivisches Element mit dem Adjektiv "mutmasslich". Jedesmal, wenn dieses Wort erscheint, werden wir an den ganzen Zusammenhang des "Dreigestirns Jan Bronski, Matzerath und meine (arme) Mama" erinnert.

Die "Vermutungen" sind daher auch ein Mittel, die Neugierde des Lesers zu erregen; denn er wird begierig, die Vermutungen zu durchdringen, sie schon für sich selbst zu lösen, bevor der Autor sie enthüllt.

#### Die Berichtigung:

Dabei darf sich der Leser aber nicht wundern, wenn sich viele der vermuteten Dinge nicht als Tatsachen herausstellen. Und hier leitet die Vermutung in die Berichtigung über; denn gelegentlich wird man vom Schreiber bewusst auf eine falsche Fährte geführt, oder Oskar enthüllt dem Leser etwas vor; dann gibt er - nach

---

<sup>1</sup> S. 285, 289, 341, u.a.

<sup>2</sup> S. 235, 236, 485, u.a.



einigem Nachdenken - eine neue Version. So vor allem in Buch II, Kap.4: Am Ende des vorausgehenden Kapitels "Das Kartenhaus" erfährt man den Zusammenbruch der Verteidigung der Polnischen Post (S.287 - 289) und nimmt an, da alles als Tatsache hingestellt wird, dass damit alles abgetan ist. Dann jedoch korrigiert Oskar seinen Bericht<sup>1</sup> und gesteht, dass er gelogen hat. Seine neue Version stellt ihn in ein viel schlechteres Licht. Oskar handelt hier wie ein Kind, das, auf einer Untat ertappt, sich zuerst herauslügen will, dann aber doch zur Wahrheit zurückkehrt. Zuerst ist der Leser zu Überrascht, um sich eine Meinung zu bilden, und glaubt schliesslich der zweiten Version, wenn Oskar gesteht: "Heute, da ich mich zeitweilig dieser unwürdigen Haltung schäme..." (S.291).

Ein ähnlicher Fall, wo der Leser lang nicht weiss, in wie weit Oskar die Wahrheit berichtet hat, liegt vor nach dem Tode Matzeraths (S.473, 474). Wir hören, wie Matzerath das Parteiabzeichen schluckt - mit offener Nadel - und von den Russen erschossen wird. Es wird als reiner "Kriegsunfall" dargestellt, an dem Oskar nur in so fern Schuld hat, weil er "dem ... Matzerath mit geschlossener Hand..." das Abzeichen hingehalten hatte (S.473). Darauf folgt S.486: "So stimmte es auch nicht, dass die Nadel des Parteiabzeichens schon offen war... Aufgemacht wurde die Nadel erst in meiner Hand..., damit er daran ersticke." So stellt sich Oskar nach seinem zweiten Mord dar - oder vielmehr ist es der dritte, da Oskar

---

<sup>1</sup> Buch II, Kap.4, S.290: "Goeben las ich ... noch einmal durch..."

sich auch beschuldigt, seine Mama umgebracht zu haben<sup>1</sup>. Da jedoch nicht leicht einzusehen ist, in wie fern dieses Bekenntnis der Wahrheit entspricht, wirft es, wiewohl es Oskar schuldiger macht, Zweifel auf die folgenden Bekenntnisse.

Somit tragen die "Berichtigungen" nur dazu bei, die Skepsis des Lesers zu vergrößern. Und wenn am Ende des Romans der Prozess Oskars wegen seines angeblichen Mordes der Krankenschwester Dorothea auftaucht, ist man sich lange - selbst nach der Erklärung, dass der Mordfall gelöst sei<sup>2</sup> - nicht ganz sicher, wieviel Schuld man Oskar dabei zuzumessen hat. Man fragt sich unwillkürlich: Hat Oskar wieder etwas verschwiegen? Kommt noch einmal eine Berichtigung?... Die Skepsis wird vollkommen.

Wie die Vermutungen die Behauptungen nur verstärken, tragen die Berichtigungen, statt uns auf gewisseren Boden zu stellen, zum Gegenteil bei: Sie erheben den Zweifel zum Zentralthema. Man ist sich nie recht sicher: Ist das wirklich Oskars letztes Wort? So hat auch der Roman kein richtiges Ende. Man fühlt: Es muss noch weitergehen; aber wie? Bleibt die Ungewissheit als einzig Gewisses?

#### Die Wiederholung:

Man findet im ganzen Roman zahlreiche Wiederholungen von

---

<sup>1</sup> S. 291: "... ich selbst, der Trommler Oskar, brachte zuerst meine arme Mama, dann den Jan Bronski ... ins Grab."

<sup>2</sup> S. 699: "Was ich seit Jahren befürchtete...: man... spricht mich frei..."

Einzelworten ,wie: "meine Mama", "meine arme Mama", "mein mutmaasslicher Vater", "die Heil- und Pflegeanstalt", "der Brandstifter Kojalczek", oder kurze, variierte Phrasen wie: "Rebra, der in direkter Linie vom Prinzen Eugen abstammt", oder wiederholte Themen wie "die vier Rösche der Grossmutter". Alle diese enthalten ein stark leitmotivisches Element und werden damit später behandelt. Zunächst die betonende Wiederholung:

Wir finden auf einer kurzen Strecke (S.379 - 421) viermal das Geburtsdatum von "Oskars" Sohn Kurt erwähnt<sup>1</sup>. Oskar legt so grossen Wert auf diesen Tag, weil er da eine Trommeldynastie gründen will (S.418); so kreisen alle seine Gedanken um diesen Tag. Er wird so stark betont, dass der Leser das Datum nicht vergessen kann und sich noch daran erinnert, wenn er es<sup>2</sup> in einem anderen Zusammenhang wiederfindet. So wird durch die Wiederholung dieses gleichen Datums auf S.504 und 506 die Veränderung des Schicksals betont.

Eine zweite Wiederholungsart ist die der Zusammenfassung verschiedener, früher ausführlich behandelter Situationen. Dafür einige Beispiele:

S.245, wo Ereignisse von S.195 ("nach Mamas Tod") und S.236 ("Enderung der Lage durch Markus' Tod") zusammengefasst wiederholt werden.

S.387,388: Eine Wiederholung fast aller Erlebnisse im Mietshaus

---

<sup>1</sup> S.379: "Mitte Juni 42 wurde mein Sohn Kurt ein Jahr alt." Dreimal genau auf S.380; und S.421: "... 12.Juni 43, an Kurtchens dritten Geburtstag."

<sup>2</sup> S.504 und 506.

Oskars bis zum Versuch, die Jesusstatue zum Trommeln zu bringen, besonders S. 164 und 165.<sup>1</sup> Alle diese Zusammenfassungen werden durch Assoziationserinnerungen hervorgerufen.

Wiederholungen, ebenfalls in zusammenfassender Form, die hauptsächlich als Anknüpfung an eine unterbrochene Erzählung eine Rolle spielen, sind z.B. S. 292, wo durch die kurze Wiederholung<sup>2</sup> an das Ende von Buch II, Kap. 3 angeknüpft wird, das durch Oskars Geständnis (S. 290, 291) unterbrochen wurde. So auch S. 421: "Noch einmal: einen Pullover, einen Ball, ein Segelschiff...", eine Wiederaufnahme der Geburtstagschilderung, die durch Oskars phantastische Zukunftsträume unterbrochen wurde. In ähnlicher Weise wird auch das Thema "Wachstum" wieder aufgegriffen auf S. 492; dazu erfahren wir noch, dass es Oskars Sohn Kurt war, der das Wachstum durch einen Steinwurf gefördert hatte. Der Erzähler Oskar handelt hier wie jemand, der beim Erzählen vom Thema abgekommen ist und seine Zuhörer durch eine kurze Wiederholung in die Erzählung zurückführen will. Solche Wiederholungen gehören zu einem Gesprächsstil, wie ihn Oskar benutzt; er will, dass der Leser auch ja nichts von seiner Erzählung vergisst, vor allem nicht den Anfang der - für den Schreiber - logischen Weiterentwicklung.

---

<sup>1</sup> Weitere Beispiele: S. 417 - 419 bringt zusammen das auf S. 47 und 251 Berichtete, und das Verhältnis von Mama und Jan Bronski. S. 505: Brunos zusammenfassende Schau. S. 689: Vittlars Bericht. S. 425 haben wir eine Zusammenfassung von S. 157 - 166.

<sup>2</sup> "Oskar ... brachte man... mit Fieber und entzündeten Nerven in die Städtischen Krankenanstalten."

Zwei Kapitel, deren Aufbau auf Wiederholung bestimmter Phrasen beruht, sind Buch I, Kap. 16 und Buch III, Kap. 12, die jeweils letzten Kapitel dieser Bücher.

Buch III, Kap. 12 ist das Kapitel, wo die Vergangenheit der Gegenwart am nächsten kommt. Hier wird ungefähr zwanzig Mal der Satz: "Heute bin ich dreissig Jahre alt" in allerlei Variationen wiederholt. Damit wird dauernd in die Vergangenheitsebene eingebrochen. "Gummizelle und Gefängnisquadrat rücken nie aus den Augen"<sup>1</sup>. An diese Rückkehr in die Gegenwart schliessen sich Ereignisse und Überlegungen in Oskars Anstalt. Davon gleitet der Erzähler immer wieder zum Zeitpunkt seiner Flucht vor zwei Jahren zurück. Es ist ein stetiges Pendeln zwischen zwei Polen; die Situationen werden miteinander verglichen. Im gleichen Kapitel wird ein bestimmter Abschnitt aus der Gegenwart (S. 707) in ähnlicher Weise untergeteilt durch rhythmische Wiederholung der Phrase: "Mit dreissig sollte man...". Oskar erwägt da allerlei Möglichkeiten, kann sich aber zu keiner entschliessen; zu sehr ist er durch die Angst vor der "Schwarzen Köchin" in Anspruch genommen. Durch den ständigen Wechsel von der Vergangenheit zur Gegenwart, die durch die stereotype Betonung des dreissigsten Geburtstags hervorgehoben wird, deutet Oskar seine wachsende Panik an. Das Thema selbst würde den Autor leicht zu Weitschweifigkeit verführen; dem arbeitet die Wiederholung entgegen. Wie eine Klammer hält diese "Dreissigste-Geburtstag"-Phrase das Kapitel zusammen. Der Gegensatz dazu bildet in der

-----

<sup>1</sup> Walter Jens, in Deutsche Literatur der Gegenwart, S. 95.

Vergangenheit der "Rolltreppeneinfall", das Leben, das ganz automatisch weiterläuft, wo man ohne sein Zutun, ohne seinen Willen weiter emporgetragen wird. Doch die Frage bleibt: Wo wird man landen ?

In noch stärker formelhafter Weise ist die Wiederholung am Ende des ersten Buches, im Kapitel "Glaube Hoffnung Liebe" (Buch I, Kap. 16) gefügt. Damit wird das Ende der Vorkriegszeit, die in der Judenverfolgung der Nacht vom 8. zum 9. November 1938 gipfelt, zusammengefasst. Die Hauptperson in diesem Kapitel ist der Musiker Meyn. Er wurde schon viermal vorher erwähnt<sup>1</sup>, mit allen seinen Eigenschaften: Als wunderbarer Trompeter, als Trinker; dass er in der vierten Etage wohnt und sich vier Katzen hält. Durch Oskars Suche nach einem "Lehrer" wird er in die Handlung einbezogen. All das wird in diesem Kapitel vereint und zu Ende geführt. Die Anordnung der Wiederholungsform ist einer Spirale ähnlich.<sup>2</sup> Diese Spiralförmigkeit in der "Blechtrömel" ist nicht genau mathematisch, sie gleicht vielmehr einer gewaltsam auseinandergezogenen Spiralfeder. Besonders am Anfang einer solchen Spiralförmigkeit wird man immer wieder zu dem Ausgang zurückgeführt; dann zieht sich die Spirale langsam weiter auseinander, oft ohne sich nochmals zu berühren. Am

---

<sup>1</sup> S. 95, 107, 201, 214.

<sup>2</sup> Vgl. W. Jens, in Deutsche Literatur der Gegenwart, S. 112: "Auch die Form der Spirale, jene im modernen Gedicht so dominante Figur einer Beginn und Schluss verbindenden Ringkomposition, bezeugt ja die Absicht, den Strophen ... Festigkeit ... zu geben."

Ende geht es wie bei einem Kreisel, der schneller und schneller werdend, sein Drehen schliesslich aufgibt. So wäre vielleicht die Bezeichnung "Kreiselbewegung" - wenigstens bei diesem Kapitel - ausdrucksvoller. Diese Kreiselbewegung geschieht hier in doppelter Form: Einmal im Wechsel der Hauptpersonen, die jeder Paragraph, der mit "Es war einmal" beginnt, einführt. Das Schema ist:

Erste Phase: Es war einmal ein Musiker (1)  
Es war einmal ein Musiker (1)  
Es war einmal ein SA-Mann (2)  
Es war einmal ein SA-Mann (2)  
Es war einmal ein Mann (3)

Zweite Phase: Es war einmal ein Uhrmacher (4)  
Es waren einmal vier Kater (5)  
Es war einmal ein Musiker (1)  
Es war einmal ein Uhrmacher (4)  
Es waren einmal vier Kater (5)  
Es war einmal ein Uhrmacher (4)  
Es war einmal ein SA-Mann (2)

Dritte Phase: Es war einmal ein Kolonialwarenhändler (6)  
Es war einmal ein Spielzeughändler (7)  
Es war einmal ein Blechtrommler (8)

Endphase: Es war einmal ein Musiker (1)  
Es war einmal ein Spielzeughändler (7)  
Es war einmal ein Musiker (1)  
Es war einmal ein Blechtrommler (8)  
Es war einmal ein Musiker (1)  
Es war einmal ein Uhrmacher (4)  
Es war einmal ein Blechtrommler (8)  
Es war einmal ein Spielzeughändler (7)  
Es war einmal ein Musiker (1)

Immer wird der Anfang stark unterstrichen. Hier fünfmal die gleiche Person, die Hauptperson des Kapitels, in ihren verschiedenen Aspekten. Der Kreisel läuft sozusagen auf der Stelle und sammelt seine Schwungkraft. Dem Leser wird diese Ausgangssituation besonders eingepreßt: Erste Phase. Dann beginnt die Reise des Kreisels: Neue Kreise werden gezogen, doch kommt er immer wieder auf die alten

zurück: Zweite Phase. Dann erfolgt ein Schwung, und wir verlassen den bisher gewohnten Zirkel in der dritten Phase; drei neue Kreise werden gezogen. Dann kommt die Endphase, der Schlusswirbel: Der Kreis beschreibt ganz kurze schnelle Kreise, alles wirbelt durch einander, um schliesslich mit dem Musiker, der den Anfang machte, zu enden.

Die Märchengleiche Einführung "Es war einmal" wird auch noch durch den sich immer anschliessenden Satz verstärkt: "...der hiess Meyn." Die Wortstellung in diesem Relativsatz ist die bekannte von Grimms' Märchen. Diese Konstruktionsart scheint im Zusammenhang eines Romans vielleicht etwas zu gekünstelt; zu sehr wird der Leser von der Form gefangen, da Märchen-, Gedicht- und Balladenform in den epischen Bericht gezogen werden. Wenn andererseits die wohlbekannten Ereignisse der Judenverfolgung des 9. November 1938 in einer solchen Form berichtet werden, bilden Form und Inhalt einen um so grösseren Kontrast, der den Leser stärker in seinen Bann zieht als eine einfache realistische Beschreibung es tun könnte. Weniger deutlich ausgesprochen als in einem Tatsachenbericht wird die Tragik erhöht...

Dazu erlaubt diese Form ein kräftiges Zusammenfassen allerlei "looser" Fäden: So wird in diesem Kapitel der Zentralpunkt auf die Nacht vom 8. zum 9. November fixiert; aller Personen Handlungen und Leiden laufen auf diese Nacht zusammen: Der Musiker, der vom Uhrmacher angezeigt wurde, will sich in der Judenverfolgung hervortun, um seine Ausstossung aus der SA zu verhindern; Matzerath führt seinen Sohn Oskar zur Brandstätte und zeigt dabei seinen lauen Mitläufercharakter (vgl. S. 235: "... wärnte eine Finger und seine Gefühle über dem



öffentlichen Pöbel."; der Spielzeughändler Markus geht in dieser Nacht in den Tod; und die Bedeutung dieses Todes für den Blech-  
trommler. So legt diese Formgebung deutlich die Verkettung der  
Ereignisse und die Unentrinnbarkeit des Schicksals nahe.

Denn wir nun die Paragraphen, die mit dem Musiker Meyn be-  
ginnen, gesondert betrachten, finden wir wieder eine Kreiselbewegung  
hinsichtlich der Lebens- und Handlungsweise dieses Mannes. In der  
gleichen Weise wie das ganze Kapitel mit seinen handelnden Perso-  
nen angeordnet ist, wird nun die Person des Meyn behandelt. Das  
Schema hier ist:

- Paragraph 1: Musiker Meyn...Trompeter...4.Etage...4 Katzen  
2: Musiker Meyn...Trompeter...4.Etage...4 Katzen...SA.  
3: SA-Mann...Trompeter...SA-Uniform...erkennt...4Katzen  
4: SA-Mann...Trompeter...4 Katzen...4.Etage  
5: Mann...4 Katzen...SA-Kapelle...tötet Katzen  
6: Musiker...tötet Katzen...in Müllkasten  
7: SA-Mann...tötet Katzen...aus SA...trotz des 9.November  
8: Musiker...Trompeter  
9: Musiker...4 Katzen  
10: Musiker...tötet Katzen  
11: Musiker...Trompeter.

So klingt dies Kapitel mehr wie ein Albtraum als ein Märchen. Sein  
Höhepunkt deutet auf ein noch größeres Unheil hin.

Man muss sich fragen: Warum haben wir gerade am Ende von  
Buch I und III ein solch definitives Schlusskapitel, und nicht beim  
zweiten Buch, obwohl man nach dem Kriegsgeschehen einen bestimmten  
Abschluss erwarten könnte? So viele Menschen wurden getötet, Exi-  
stenzen aus den Fugen geworfen und das Weiterleben von Millionen  
bedroht. Für alle Deutschen und deren Nachbarn war ein neuer An-  
fang nötig. Und doch fließt die Erzählung bruchlos weiter.

Was der Autor damit besagen will, ist einfach das: Es gab  
keinen geistigen Bruch, keinen Umbruch in Deutschland; mögen auch

noch so viele Häuser und Städte "ausradiert" worden sein, für die Menschen, die übrig blieben, gab es keine Herzensänderung;<sup>1</sup> man schlägt sich weiter durch, wie man kann<sup>2</sup>, man nimmt die unabwendbaren Schicksalsschläge hin, aber keine Spur von Besinnung ist wahrnehmbar, selbst nicht in den Kreisen, die nazigegnerisch waren<sup>3</sup>. Was könnte man auch von Kleinbürgern wie Maria und ihrem Kreis erwarten, wenn auch Leute wie Ärzte, Künstler, Anwälte versagten?<sup>4</sup> Die Menschen leben einfach gedankenlos weiter.

Dieses bruchlose Übergehen von Kriegs- zu Nachkriegszeiten, ohne wahrnehmbare Gesinnungsänderung - höchstens von grösserer kapitalistischer Ausbeutung durch psychologische und snobistische Tricks begleitet<sup>5</sup> - wird durch den Wechsel der Szene vom "fernen Osten" in die Zentrale des geschäftigen Westens noch betont. Kaum ein Wort über die verlorene Heimat finden wir in den Gestalten der Ostflüchtlinge. Solange sie sich erfolgreich betätigen können, sind sie ebenso zufrieden wie zuvor.

---

<sup>1</sup> Vgl. Woldietrich Schnurre, in Schreibtisch unter freiem Himmel, S.24: "Der westdeutsche Selbstreinigungsprozess unterblieb; er wurde durch den Wachstumsprozess der Wirtschaft ersetzt."

<sup>2</sup> Vgl. Maria und ihr Schwarzhandel in Buch III, Kap.1

<sup>3</sup> Vgl. das Verhalten des Sozialdemokraten in Zug, Buch II, Kap.18.

<sup>4</sup> S.633: "... manche schaffen das nie, besonders während der letzten und verflochtenen Jahrzehnten, deshalb wird unser Jahrhundert später einmal das tränenlose Jahrhundert genannt werden."

<sup>5</sup> Vgl. S.628: "... der Zwiebelkeller (war) zwar teuer, aber gleichfalls seriös", oder S.629: "Kerbidlampen, wie sie der Bergmann mit sich führt, beleuchteten den Zwiebelkeller, spendeten den Kerbidgeruch - was abermals die Preise steigerte."

Die Kreiselbewegung in der allmählichen Darstellung der Lage Oskars selbst auf der Gegenwartsebene ist nicht so ausgesprochen - da auf einen grösseren Raum verteilt - wie in dem Es-war-einmal-Kapitel, doch deutlich wahrnehmbar. Immer wieder kommt der Schreiber zu denselben Punkten zurück. Allerdings sind diese Punkte, da Oskar als Hauptfigur des Romans in vielen Details geschildert wird, nicht so leicht auslösbar. Trotzdem werden in den ungefähr zwanzig verschiedenen Gegenwartsbeschreibungen von Oskars Lage gewisse Dinge und Personen immer wieder erwähnt, so dass man von einer Kreiselbewegung - der Kreisel dreht sich um sich selbst und bewegt sich in einem Kreise vorwärts - sprechen kann. So kommt z.B. die "Heil- und Pflegeanstalt" und das "Metallbett" fast in jeder Gegenwartsdarstellung, wenigstens über ein Dutzend Mal, vor; auch die Freundschaftsbesuche, die Trommel, Maria, der Prozess sind Themen, um die sich die Erzählung ständig dreht. Schliesslich ist der gespannte Bogen hier am grössten: Erst im letzten Kapitel des Romans erfahren wir die Gründe, die zu Oskars Verdächtigung, Arrest und Prozess führten; ebenso über seinen wahrscheinlichen Freispruch. Obwohl vieles früher schon angedeutet war, und worauf der Leser seit Anbeginn gewartet hatte, wird die ganze Erzählung erst gegen Ende gesichert. Doch wird bei der Enthüllung der Einzelheiten um Oskar in der Anstalt nicht einfach Stein auf Stein gesetzt, sondern bevor der Autor die nächste Stufe aufbaut, versichert er sich, dass die alten feststehen; er klopft sozusagen mit seiner Kelle dagegen, hört auf den Klang - d.h. er erwähnt die alten Themen -, bevor er die nächste Erkenntnisenthüllungsstufe aufsetzt. So spricht auch

Klaus Wagenbach<sup>1</sup> von der "Technik, wichtige Motive dem Leser dadurch einzuprägen, dass sie den Bericht nicht nur einige Absätze lang begleiten, sondern ihn fast zur Begleitmusik entstellen." Doch zielen diese Motive nicht nur auf den Leser - dies wäre eine zu mechanische Erklärung -; sie zielen noch mehr auf den Schreiber: Er versteckt sich hinter seinen Wiederholungen, im gegenwärtigen Falle hauptsächlich hinter der "Heil- und Pflegeanstalt". Abgesehen von einer gewissen Ironie in der konstanten Verbindung dieser Worte fühlt sich Oskar so geborgen, dass er wie ein Kind - das er nicht ist - den Namen seines Beschützers immer im Munde führen muss. Schon auf den ersten Seiten macht er es deutlich, dass er sich heimisch fühlt<sup>2</sup>, und wir wundern uns dann nicht, wenn seine Furcht am Ende so stark ist, als ihm die Entlassung "droht".

Eine ähnliche Kreiselbewegung finden wir auf der Vergangenheitsebene vor allem in den ersten fünf Kapiteln von Buch I. Bevor der Schreiber mit der Weitererzählung fortführt, wird der Hauptpunkt des Vorausgehenden kurz wieder aufgenommen. So wird z.B. die Kartoffelackerszene am Anfang von Kapitel 2 in einem Satz zusammengefasst<sup>3</sup>, woran sich das Leben und Ende von Koljaiczek schliesst. Kapitel 3 bringt dann das Ende von Koljaiczek und den Stapellauf der Columbus wieder, und führt mit dem weiteren Schicksal der Familie fort. Kapitel 4 geht wieder auf den Anfang des Buches zurück und

---

<sup>1</sup> In Schriftsteller der Gegenwart, S. 123.

<sup>2</sup> Vgl. S. 12: "Ihnen allen, die Sie ausserhalb..."

<sup>3</sup> S. 21: "Jedenfalls sagt meine Trommel: An jenem Oktobernachmittag des Jahres neunundneunzig...."

fügt einzelne Neuigkeiten hinzu: Die Grossmutter mit ihren vier Rücken, Koljaiczek, Mama, Matzerath, Jan Broncki, das Skatspiel, die Trommel. Dann Kapitel 5 : Oskars Fall, die Trommel, das Skatspiel...

Die Haupt- und Ausgangspunkte werden dem Leser eingeprägt, wie wenn ein Vortragender nach einer Pause seine Rede wieder aufnimmt, um sich zu vergewissern, dass seine Zuhörer nichts vergessen, oder sich wenigstens auf die wichtigsten Punkte konzentrieren. Aber auch als Schreiber kann er sie nicht einfach fallen lassen; er schleppt sie mit: Die Vergangenheit lebt mit ihm; es "... bildet sich eine Art motivischer Schutt, von eigentümliche stachligem Lesereiz deswegen, weil der Autor häufig unvermutet auf ihn zurückgreift."<sup>1</sup> Dieses Zurückgreifen bildet eine Art leitmotivische Wiederholung.

#### Die leitmotivische Wiederholung:

Im Laufe der Erzählung tauchen, mit verschiedener Häufigkeit, gewisse Worte, Phrasen und Themen immer wieder auf, die neben ihrer vordergründigen Bedeutung Motive mitzuschwingen lassen, die für die Erzählung von besonderer Wichtigkeit sind. Sie leiten den Leser immer wieder zurück zu der zum ersten Male erwähnten Gelegenheit, oder Person, und verursachen somit eine leitmotivische Verknüpfung. Man fühlt: Die Vergangenheit ist bei jeder Gelegenheit

---

<sup>1</sup> Klaus Wagenbach, in Schriftsteller der Gegenwart, S. 123.

noch gegenwärtig und beeinflusst und leitet das Loben und Denken der handelnden Personen.

Von der derartigen Wiederholung einzelner Worte ist das bei weitem häufigste der Ausdruck: "meine arme Mama", der vom Tode der Mutter Oskars (d.h. von S.186 an) sich über sechzigmal findet. Vor ihrem Tode war die Anrede meist "Mama" oder "meine Mama"; nur in zwei Fällen spricht Oskar von seiner "Mutter" (S.21 und S.42); und diese beiden Fälle liegen lange vor seiner Geburt.

Eine Art Leitmotiv kann schon in dem Ausdruck "(meine) Mama" bemerkt werden. "Mama" wäre als Anrede eines Kindes für seine Mutter wohl angebracht und in Ordnung; doch Oskar ist, und war niemals - um den Roman als Ganzes zu begreifen, müssen wir diese Idee des Autors unbefragt akzeptieren - ein Kind. Er sagt ja (S.47): "Ich gehörte zu den hellhörigen Stuglingen, deren geistige Entwicklung schon bei der Geburt abgeschlossen ist und sich fortan nur noch bestätigen muss." Oskar ist also an Intelligenz den meisten Erwachsenen überlegen. Darum ist es umso auffallender, dass er immer wieder wie ein kleines Kind von seiner "Mama" spricht. Solange sie lebte, war sie eben die einzige Person, deren Zuneigung er sich gewiss fühlte, und die ihm auch in ihren egoistischsten Momenten half; man denke nur an das regellose Stelldichein von "Mama" und Jan Bronski (Buch I, Kap.8).

Doch liegt auch eine gewisse Ironie im Worte "Mama", wenn ein geistig erwachsener Mensch wie Oskar es gebraucht. Er will damit sagen, dass sie sich nicht gerade benimmt, wie man es von einer wirklichen Mutter erwarten sollte; sie ist wohl zärtlich (S.167), und

nimmt ihren Sohn in Schutz (S.69) - wenn sie sich Zeit nimmt und nicht von ihren erotischen Problemen zu sehr in Anspruch genommen wird<sup>1</sup>; um wie eine wirklich gute Mutter zu handeln, fehlt ihr Botsonnenheit, Stetigkeit und Wachsamkeit. So hat Oskar auch keine Hemmungen, die Fehler seiner Mutter genau zu beobachten und ihren Tod in seiner gewöhnlichen kalten Darstellungsweise zu registrieren, wiewohl er sich enthält, ihre geschlechtlichen Extravaganzen allzu deutlich anzuprangern, wozu er reichlich Gelegenheit gehabt hätte. Hinsichtlich Maria und Matzerath fühlt Oskar sich in dieser Hinsicht weniger verpflichtet. Man vergleiche nur die genaue Beschreibung ihres Geschlechtsaktes (S.342) mit den viel diskreteren Andeutungen, wenn es um "Mama" geht<sup>2</sup>.

Gelegentlich kommt schon vor Agnes Matzeraths Tode das Possessiv "meine" vor, wenn auch nicht allzu häufig; doch nach ihrem Tode ist das "meine" die Regel. Ausserdem wird fast immer das Adjektiv "arme" hinzugefügt. Diese gleichsam eifersüchtige Wiederholung des "meine" bedeutet, dass Oskar die einzige Person ist, berechtigt, von Agnes Matzerath zu behaupten, dass sie ihm "gehöre". Dabei schwingt immer das eigenartige Verhältnis mit, das diese Frau mit "ihren" beiden Männern führte, die Oskar als seine

---

<sup>1</sup> Vgl. Buch I, Kap.7 und 8.

<sup>2</sup> Vgl. S.186: "Bei aller Berechnung, der beide, Mama und Jan fähig waren, wenn es galt ihrer Liebe ein ungestörtes Bett zu schaffen...", und S.340: "... genau wie Jan Bronski immer von Mama weggegangen war...", d.h. nur eine leichte Andeutung, keine realistische Beschreibung.

"mutmasslichen" Väter bezeichnet, zwei Männer, von denen sie geliebt wird; sie jedoch liebt keinen der beiden genügend, dass er von ihr als "meiner" sprechen dürfte.

So liegt auch ein gewisser Stolz in dem "meine" Oskars, ein Stolz auf Mamas Geschicklichkeit in der Handhabung ihrer persönlichen Angelegenheiten, und auf ihre stattliche Erscheinung.

Das eigentümlich Leitmotivische tritt besonders nach Mamas Tod hervor, im Hinzufügen des Adjektivs "arme". Dies "meine arme Mama" erinnert uns immer wieder an ihren Tod, an die Art ihres Todes, an ihre Lebensweise, und da sie für Oskar der Mittelpunkt der Familie war, an die Lebensweise des ganzen Gesellschaftskreises. Ebenso hört man aus Oskars Worten die Verlassenheit und wie sehr er seine Mutter vermisst, obwohl er sich mit seinem überlegenen Verstand wohl zu helfen wüsste. Doch muss er, um die Erwachsenen gründlich beobachten zu können, eine Kindlichkeit vorschützen<sup>1</sup>, um ihrem Verdacht zu entgehen, und sich auf sie verlassen; und niemand war für seine besonderen Bedingungen so verlässlich wie eben seine Mama mit allen ihren Fehlern - oder gerade wegen ihrer Fehler<sup>2</sup>.

Dazu beschuldigt sich Oskar auch noch, seine Mama durch sein Trommeln in den Tod getrieben zu haben. Seine Trauer darüber - oder ist es mehr ein trauerndes Bedauern? - kommt bei jeder möglichen

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 101: "Es war gar nicht so einfach, das Lesen zu lernen und dabei den Unwissenden zu spielen. Das sollte mir schwerer fallen als das jahrelange Vortäuschen eines kindlichen Bettbüßens."

<sup>2</sup> Z.B. wegen ihrer Gewissensbisse, die sie zum dauernden Beichteten treiben.



Erinnerung, meist durch Assoziation herbeigerufen, hervor. Entweder ist es Oskar selbst, der in seinen Gedanken das Bild der Toten Mutter hervorruft<sup>1</sup>, oder es ist ein Erlebnis, das einem, das er mit seiner Mutter hatte, ähnelt<sup>2</sup>, oder Dinge, die seiner Mutter gehörten<sup>3</sup>, oder das Erinnern dritter Personen, die an Hand von Fotos sich seine Mutter zurückrufen<sup>4</sup>, auch Friedhofserinnerungen<sup>5</sup>. Der "Schatten seiner armen Mama" rettet Oskar selbst vor dem sicheren Tode<sup>6</sup>.

Anfänglich (d.h. von S. 186 an) kommen ihm die Erinnerungen gleichmäßig, Seite auf Seite; später erfolgen sie mehr ruckweise in seinen träumerischen Gedanken<sup>7</sup>. In Kapiteln, die hauptsächlich dem Erzählen neuer Ereignisse gewidmet werden, finden wir seltener Hinweise auf seine "arme Mama"<sup>8</sup>. In anderen, wo Oskar seinen Gedanken nachhängt, Überlegungen und Vergleiche anstellt, gibt es zahlreiche.

Auffallend ist die Abwesenheit jedes Hinweises auf seine Mutter im Kapitel "Das Krippenspiel" (Buch II, Kap. 16), da der Hauptteil dieses Kapitels in der Herz-Jesu-Kirche spielt, die Oskar durch das fleissige Beichten seiner Mutter hat kennen lernen, und wo er

---

<sup>1</sup> Wie in seiner Trauer und seinem Schuldgefühl gleich nach ihrem Tode.

<sup>2</sup> Z.B. der Ledergürtel in der Kleiderschrankszene, der ihn an die Anle erinnert (Buch III, Kap. 5)

<sup>3</sup> Das Klavier, S. 501; das Collier, S. 530.

<sup>4</sup> S. 214.                      <sup>5</sup> S. 301, 483.                      <sup>6</sup> S. 435.

<sup>7</sup> S. 419, 420 zweimal; S. 594, 595, 596, 597.

<sup>8</sup> So nicht in Buch I, Kap. 16; Buch II, Kap. 8, 11, 14, 15; Buch III, Kap. 3, 4, 7, 8, 9, 11.

zum ersten Male den Versuch gemacht hatte, den Jesusknaben zum Trommeln zu bringen. Doch ist Oskar in diesem Kapitel so stark von seinem Ehrgeiz beseelt, als StHuberbHauptling Besitzer der Statue zu werden, und geht in seiner Nosseimitation so sehr auf, dass ihm für andere Gedanken und Vergleiche keine Zeit übrig bleibt. Im allgemeinen aber ist festzustellen, dass der Gedanke an seine "arme Mama" Oskar nie für lange verlässt und seine Gegenwart immer aufs neue mit der Vergangenheit verbindet, wobei das eigentümliche Verhältnis zwischen Mama, Oskar, der Familie und der "zwei Väter" mit-schwingt.

Ein zweites leitmotivisch benutztes Einzelwort ist das etwas ungewöhnliche Adjektiv "mutmasslich". Es ist mit dem Ausdruck "meine arme Mama" in so fern verwandt als daraus das gleiche Thema des "Dreiecksverhältnisses" von Mama, Matzerath und Jan Bronski herausklingt. Doch hat es für Oskar weder die Bedeutung noch den Ernst des ersteren; denn wenn Oskar gegen Ende des Romans in seinen Gedanken wiederholt die Ereignisse von seiner Geburt und Kindheit an überschaut, wird nichts mehr von seinen "mutmasslichen Vätern" erwähnt; wohl aber ist seine "arme Mama" mehrmals vertreten. So ist auch das "mutmasslich" im Verlauf der Erzählung viel weniger häufig. Wahrscheinlich will der Autor damit auf die Ungewissheit vieler Dinge hinweisen, und dass manches viel weniger klar ist als man beim ersten Anblick glaubt. Daher schleicht sich auch das Wort "mutmasslich" erst allmählich in die Erzählung ein, hauptsächlich von S. 152 an (etwa 25 Mal), wenn auch eine Mutmassung schon früher angedeutet wird: "... jener Herr Matzerath..., der in sich meinen

Vater vermutete." (S.47). Während das "meine arme Mama" als Bedauern und Trauer die Handlung und das Denken des Schreibers durchzieht, liegt in dem "mutmasslich" eine gute Portion von Humor und Selbstironie. Vor allem in den zwei Kapiteln der Verteidigung der Polnischen Post (Buch II, Kap.2 und3) dient das "mutmasslich" als ein grotesk-humoristisches Gegengewicht zu einem tragischen Ereignis.

In all seinen Diskussionen über die ungewisse Vaterschaft gibt sich Oskar dem ironischen Zweifel hin, und der Leser beginnt auch bald an der Ernsthaftigkeit dieser Feststellung zu zweifeln. Und dieses "mutmasslich" wird auch auf Kurt, Oskars Sohn, ausgedehnt; ebenso - durch Jan Bronski - auf Oskars Grossvater, und auf geschichtliche Persönlichkeiten wie den Prinzen Eugen (S.706), der durch Bebra herangezogen wird. Man könnte dieses "mutmasslich" als das Leitmotiv des überall gegenwärtigen Zweifels bezeichnen.

In ähnlicher Weise tritt das Wort "Brandstifter" in Verbindung mit dem Grossvater Koljaiczek auf. Von der ironischen Wirklichkeitsbeschreibung an, wie Koljaiczek zu diesem Titel kam (S.24), nimmt ein satirischer Humor Überhand, wenn der Autor den Brandstifter schon beim blossen "Anblick eines Streichholzes ... zittern" lässt (S.25). Und beim späteren Erwähnen, als Einfluss auf Oskars Charakter durch seine Abstammung, wird das Wort geradezu eine humorvolle Legende. Doch der Zweck, die ferne Vergangenheit wieder mitleben zu lassen, wird durch dieses Mittel erreicht.

Auch der Ausdruck "Heil- und Pflegeanstalt" ruft im Leser nach der ersten Einführung immer wieder die ganze Lage Oskars in der Gegenwart vor Augen. In keiner möglichen Situation lässt Oskar die

Gelagenheit unbenutzt, den ganzen offiziellen Titel des Irrenhauses, in das er nach seinem Prozess eingeliefert wurde - seine "Zwangseinweisung", S. 78 - zu zitieren. Natürlich liegt wieder ein gut Teil Ironie in diesem Wort, vor allem, wenn ein Mensch von einer so klaren Analysationsgabe wie Oskar sein Leben in solch einer Anstalt verbringen muss; die ständige Wiederholung prägt dies mit allen damit verbundenen Assoziationen dem Leser ein und verbindet alle Teilerzählungen aus Oskars Gegenwart.

Einzelthemen als leitmotivische Verbindung:

Ausser Einzelworten und Ausdrücken durchziehen auch Themen in leitmotivischer Bedeutung die Handlung des Romans. Das erste und allgemeinste von diesen ist das Bild von den vier schutzwählenden Rücken der Grossmutter, die zuerst dem Brandstifter Koljaiczek zur Flucht helfen, und später wiederholt von Oskar aufgesucht werden. Wie oft bei Grass wird ein solches Symbol durch eine groteske Konkretisierung dem Leser nahegebracht. Voll Humor werden diese Rücken der Grossmutter beschrieben mit ihrer Farbe und ihrer auswechselbaren Verwendung. Dass sie einem Mann wie dem fliehenden Brandstifter Schutz bieten können, ist schon eine grotesk-legendäre Übertreibung; dieselben Rücken gewähren auch noch dem Enkel Schutz, wenigstens solange er in seiner Zwergenform bleibt. Oskar kommt immer wieder auf dieses Thema zurück, im Wachen wie in Träumen, wenn er glaubt, vor dem Leben flüchten zu müssen.<sup>1</sup> Vor diesen Rücken

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 144, 145, 194, 251, 194, 395, u.a.

wird er zum Kind, das sich ihrem Schutz ganz anvertraut und dabei die harsche Umwelt vergessen darf.

Während die Geschichte der vier schutzspendenden Rücken der Grossmutter, gleich am Anfang des Romans in einer phantastischen Szene im genauen Detail geschildert, im Verlaufe der Erzählung mythisiert zur Legende wird und damit an Realitätskraft verliert - sie tritt gegen Ende nur noch in Oskars Gedanken und Träumen hervor - ,geht ein ähnliches Thema den umgekehrten Weg: Das Thema der schutzgewährenden Krankenschwester. Von seinem fünften Lebensjahr an beginnt Oskar Gefallen zu haben an der "dem Auge wohltuenden Schwestertracht" (S.76). Zunächst ist es die Tracht allein, die es Oskar angetan hat. Sie ist in gewissem Sinne den vier Rücken der Grossmutter vergleichbar: Oskar fühlt sich da geborgen und lässt sich von der Besitzerin dieser Tracht, der Schwester Inge, ruhig behandeln. Das Bild ist weniger grotesk als das der Grossmutterrückke und mehr dem Alltagsleben angepasst. Doch bald beginnt Oskar nach dem unter der Tracht versteckten Körper zu fragen. Anfangs noch wenig; denn da ist er noch vorwiegend von der Uniform und der Roten-Kreuz-Brosche besessen (S.180). Bei der nächsten Gelegenheit, die ihn mit Krankenschwestern zusammenführt, nach der Verteidigung der Polnischen Post (S.297), stellt er die Schwestern als Kollektiv an Bedeutung fast seiner Trommel gleich (S.514,515). Dann berichtet Bruno von Oskars übertriebenen Interesse für Krankenschwestern. Später wird Oskars Begegnenheit grösser und grösser; doch fühlt er sich bei seiner Annäherung den Schwestern gegenüber unsicher (S.524). Schliesslich wird eine von ihnen ausgesondert: Er geht mit Schwester Gert-rud aus (S.540 - 544). Die Schwester kommt allerdings nicht in ihrer

Tracht, womit sie die Hauptattraktion für Oskar verliert; er ist enttäuscht und missmutig, und der Abend ist ein Fehlschlag. Trotzdem bleibt Oskar weiterhin von dem Schwesternkomplex besessen. Dieser erreicht seinen Höhepunkt in Oskars neuer Wohnung beim "Igel", (S.574). Oskar in seiner Eifersucht auf einen vermeintlichen Nebenbuhler öffnet Briefe, durchsucht Zimmer, trüht im Kleiderschrank, versucht die Schwester Dorothea zu vergewaltigen, und seine Eifersucht trägt endlich die Schuld, dass es zum "Ringfingerprozess" kommt: Eine am Anfang noch nicht vorauszu sehende Entwicklung, die sich erst in Buch III intensiviert, um schliesslich in der grotesken "Anbetung des Weckglases" (S.678,688) auszulaufen, und später zu Oskars Verhaftung und Einlieferung in die "Heil- und Pflegeanstalt" führt: Von einem ganz ruhigen, unscheinbaren Beginn zu einem grotesk-turbulenten Finale.

Der begleitende satirische Humor, der sich sowohl auf die Schwester als auf Oskar selbst bezieht, warnt den Leser immer wieder vor einer allzu wörtlichen Interpretation. Die alberne Anzeige Vittlars und der darauf folgende Prozess - der nur in Andeutungen erwähnt wird - sind für Oskar die Mittel, sich aus dem Leben der Erwachsenen in ein ruhiges Asyl zu flüchten; er hat dieses "Erwachsenenleben" satt<sup>1</sup>.

Die ganze Erzählung wird von Oskar als die logische Entwicklung seines Entschlusses dargestellt; er gibt an, sein Leben

---

<sup>1</sup> Vgl. S.523: "Noch keine zwei Jahre war es her, da ich mich an Matzeraths Grab zum Wachstum entschlossen hatte, und schon war mir das Leben der Erwachsenen einerlei;..."

selbst zu lenken, und keine zufälligen Ereignisse, wenigstens keine, die er nicht zu handhaben versteht, stören die Ausführung seiner Pläne. Und dies ist ein bedeutender Punkt, der diesen Roman vom Spitzbubenroman früherer Jahrhunderte unterscheidet, mit dem er verglichen wird.

So lässt sich Oskar mittels des Krankenschwestererlebnisses zu seinem Ziel führen, das für den erwachsenen Dreissigjährigen den vier kartoffelfarbenen Grossmutterrücken gleichkommt: Die Heil- und Pflegeanstalt. Trotz der abenteuerlich-grotesk anmutenden Mordgeschichte - die nebenbei als Satire der Sensationsucht unserer Gegenwart gewertet werden muss - wird Oskars Leben folgerichtig zu seinem Bestimmungsort gebracht.

#### Die Assoziation:

Im Prinzip besteht kein wesentlicher Unterschied zwischen der leitmotivischen und der assoziativen Verknüpfung; man vergleiche R. Geissler <sup>1</sup>: "... die leitmotivische Verknüpfung ... spannt einen grösseren Bogen (als die assoziative) und verbindet wesentliche Teile des Romans. Beim Leser ruft diese Art der Verknüpfung Assoziationen hervor, die dem Geschehen bestimmte Bedeutungsakzente verleihen."

Somit kommen die folgenden Betrachtungen, da sie nicht "grössere Bogen" umspannen, unter den Titel "Assoziationen".

Da ist zunächst das Flugzeuggebrumm auf dem Friedhof.

---

<sup>1</sup> Rolf Geissler, in Möglichkeiten des modernen deutschen Romans, S. 77.

Sechsmal wird es im Roman erwähnt. Zuerst scheint es nur eine harmlose Bemerkung Jan Bronskis zu sein bei einem Familienausflug, der sie am Friedhof Saspe vorüberführte (S.169). Jan ist tot, wenn das Dröhnen von Flugzeugmotoren über den Friedhof wieder beobachtet wird (S.302), und Oskar, in Begleitung des Schugger Leo, sucht sein Grab. Dann wird Oskar bei der Fahrt mit Maria nach dem Strandbad am Friedhof durch den Lärm der gleichen Flugzeugtypen gestört. Bei dieser Gelegenheit werden die zwei Verstorbenen, Mama und Jan, nicht genannt, aber die vorausgehende Kupplung von Begräbnis und Flugzeuglärm ruft unwillkürlich im Leser die Erinnerung an die früheren Friedhofsbesuche und das damit verbundene Geschehen zurück. Beim Begräbnis von Matzerath (S.484) geht Oskar zuerst in Gedanken zu Jans Grab zurück und erinnert sich dabei an das Motorengeräusch der Ju 52; gleich darauf ziehen wieder, als kaum das armselige Begräbnis vorbei ist, Flugzeuge über die Beteiligten hinweg. Zum letzten Mal wird ein Flugzeuggeräusch im Bericht von Oskars "Freund" Vittlar erwähnt; hier jedoch ist kein Friedhof nahe; Oskar hat gerade den Ringfinger gefunden. Was bedeutet hier das Flugzeuggeräusch, verbunden mit dem Erwähnen des Schugger Leo und des "Friedhofsspiels"? Ist doch jemand, oder etwas, begraben? Welchen Sinn hätte eine "zufällige" Erwähnung ohne symbolische Bedeutung? Der Leser denkt wohl kaum an das Grab der Schwester Dorothea; denn sie tritt ja nie als handelnde Person in der Erzählung auf; wir kennen sie nur aus Oskars Phantasie, da ja auch er sie kaum gesehen hat. Es ist vielleicht, im übertragenen Sinne, das Begräbnis von Oskars Willen, so ein "Erwachsenenleben" weiter zu füh-



ren; denn was er weiterhin bis zum Ende seiner Freiheit tut, ist entweder eine mechanische Fortsetzung seines Künstlerlebens oder ein groteskes Spiel<sup>1</sup>. Doch macht die spitzbübische Ironie eine sichere Deutung schwierig. Was das Flugmotorengeräusch anbelangt, wird es von einer unbedeutenden Bemerkung im Gespräch zur ständigen eines Begräbnisses und schließlich zum Symbol des Begräbnisses selbst.

Eine Gestalt, die immer mit Friedhofsszenen und Begräbnissen verbunden ist und damit Assoziationen und Vergleiche solcher Szenen im Leser verursacht, ist die "stadtbekannte" (S.192) und trotzdem mysteriöse Person des Schugger Leo. Beim ersten Auftreten wird er als eine realistische Persönlichkeit in die Erzählung eingeführt, erklärbare Gründe für sein Benehmen angegeben (S.192) und sein eigenartiges Tun genau beschrieben. Beim nächsten Auftritt (S.230) wird der Schugger Leo schon zu dem mysteriösen Vogel des Schicksals, der die übernatürliche Gabe hat, das Böse in den Menschen zu erkennen<sup>2</sup>. Dann wird er zu Oskars Führer, zum leitenden Geist auf der Suche nach dem Grab seines Onkels (S.297 - 302). Hier ist er zunächst wieder eine wirkliche Gestalt mit allen Attributen eines alltäglichen Menschen; doch im umständlichen Bericht über das Suchen auf dem Friedhof wird er auch für Oskar eine phantastische Gestalt. Dieser vergleicht ihn am Ende einem krähenden Farn -

---

<sup>1</sup> Vgl. die Anbetung eines Weckglases !

<sup>2</sup> Vgl. auch die dabei benutzten Partizipien und Verben, wie z.B. "zuflatterten", "aufgescheucht", "flog davon", "zog...hinweg".

das Bild lässt den Leser an die Vogelscheuchen der "Hundejahre" denken. Schliesslich verschwindet der Schugger Leo in Nebel (S.303). Doch wieder ist er zugegen, unverändert wie zuvor, beim Begräbnis von Matzerath. Da er in seiner geistigen Zerrüttung klarer sieht als gewöhnliche Sterbliche, ist er der einzige, der Oskars Wachen voraussieht, bevor er wieder wie ein Vogel davonfliegt<sup>1</sup>. Am Ende dieser Szene fühlt man sich nicht mehr sicher, ob man wirklich einen Menschen gesehen hat, oder ob es nur ein Fiebertraum war. Auch in Buch III, in Düsseldorf, tritt eine solche Gestalt auf, von den Einheimischen "Sabber Willem" genannt. Oskar erkennt in ihm den Schugger Leo; und dieser umgibt ihn wieder auf jedem Begräbnis (S.548,649). Zuletzt ist es in Vittlars Bericht, wo diese Gestalt zusammen mit dem Lärm der Flugzeugmotoren erwähnt wird. Das immer Gleichbleibende in der Gestalt des Schugger Leo lässt die Veränderung der Lage in jedem Falle hervorheben und lädt zu Vergleichen ein. Aus der realen Gestalt wird geradezu ein apokalyptischer Schicksalsvogel.

Eine weitere schicksalhafte Gestalt, der Oskar auf seiner Lebensbahn in entscheidenden Augenblicken immer wieder begegnet und durch die er sich in gewissem Sinne lenken lässt, ist die seines "Lehrers und Meisters" Zebra. Der Musikclown und Liliputaner, der in direkter Linie vom Prinzen Eugen abstammt (S.129), berät Oskar in seiner Lebensführung; er gibt ihm Ratschläge, die er selbst

---

<sup>1</sup> Vgl. S.489: "... selber ein Vogel, endlich flügte, flatterte querfeldein..."

nicht durchführen kann<sup>1</sup>. Oskar nimmt später den übertragen gemeinten Ausdruck "auf der Tribüne" wörtlich, doch leitet er seine Aktionen von "unter" den Tribünen, um die Menschen nach seiner Trommel tanzen zu lassen (S. 137 - 140). Trotz seiner klugen Aphorismen wird Bebra ein, nicht sehr williger, Mitläufer der Nazis. Bei seinem letzten Auftreten ist er kaum mehr als ein bleicher Schatten: Gehört bis auf seine Stimme erscheint er als Leiter einer grossen Künstleragentur.

Auch Bebra ist eine alterslose Figur (bis vor seinen letzten Auftritt). Er ist wohl als eine Fleisch gewordene Charakterseite der Hauptgestalt Oskar zu verstehen. Immer an wichtigen Kreuzwegen im Leben Oskars tritt er auf: Zum ersten Mal, als Oskars Mutter, zu sehr mit ihren beiden "Herren" beschäftigt, ihren Sohn sich selbst überlässt, und schliesslich in der Beichte Zuflucht - oder einen Ausweg - sucht; da hört Oskar Bebras Rat an, den er später auf seine Weise ausführt<sup>2</sup>. Dann nach Mamas Tod, als er sich verlassen fühlt und niemand sich um ihn kümmert; trotzdem nimmt Oskar Bebras lauwarmer Einladung nicht an (S. 196). Weiter, als er des Lebens, das er mit der "Greffschen" führte, nach dem Selbstmord ihres Mannes überdrüssig war (S. 380) und dann mit dem Fronttheater ein Jahr auf Reisen geht. Und schliesslich, um nach langer Überlegung, mit seiner Trom-

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 130: "Unsereins darf nie zu den Zuschauern gehören... Unsereins muss vorspielen und die Handlung bestimmen... Versuchen Sie, immer auf der Tribüne zu sitzen und niemals vor der Tribüne zu stehen!"

<sup>2</sup> Vgl. den Ausdruck: "auf/unter der Tribüne": Heisst das, dass er das Leben "von unten anvisiert" ?

mel seinen Lebensunterhalt zu verdienen. Oskar tut diesen Schritt nur, weil er sich durch Bebras Anklagen dazu gezwungen sieht: Sein Gewissen spricht zu ihm.

Begleitende Gestalten um Bebra, wie die alterslose "Sonnenbulo" Foswitha, geben der im Laufe der Erzählung allmählich in den Hintergrund tretenden Gestalt Bebras auf einige Zeit einen konkreteren Inhalt. Ihr Tod lässt auch Bebras Bild in Oskar verblassen.

Wie die Gestalt des Schugger Leo beginnt die von Bebra in der alltäglichen Realität und führt schliesslich wie eine Wolke davon, wobei sie ein wenig "Regen", d.h. wieder ein bisschen Realität (z.B. sein Testament, S. 673) zurücklässt. Wie Grass sagt<sup>1</sup>: "Ich muss das Phantastische so genau wie möglich beschreiben, ich muss es mit möglichst viel Realität beschweren, damit es nicht einfach davonfliegt, zu Luft wird." Trotzdem kann man sich manchmal des Eindrucks nicht erwehren, diese Gestalt wäre nur ein Traumbild gewesen: Der Weg von der realistischen Darstellung ins Mysteriöse endet im Symbolhaften.

Am Ende bedeutet Bebra für Oskar - und den Leser - nur das Zurückgehen zu der Zeit seiner Kindheit, seines früheren Lebens, wo er sich als permanent Dreijähriger seine Welt mit seinem Trommeln durchmass. Da er gegen Ende des Romans der Welt der Erwachsenen überdrüssig ist, findet er zu seiner Trommelei zurück. Doch kann er sich nicht vollkommen aus dem Leben der Erwachsenen zurückziehen - wenigstens noch nicht sofort. Später findet er durch den Ringfinger und seinen

---

<sup>1</sup> "Der Spiegel", Nr. 36/1963.

Freund Vittlar das Mittel. In der Zwischenzeit muss er sich durch sein Trommeln in Kindermanier bei den Erwachsenen seinen Lebensunterhalt verdienen: Das Früher und das Heute kommen so zusammen.

Kürzere Teile des Werken werden durch das Skatspielen verbunden. Wir finden es in Buch I und im ersten Teil von Buch II, wo es neben assoziativer auch symbolische Bedeutung annimmt. Es war vor allem für die drei Gestalten Mama, Jan und Matzerath, ihre "beiden Männer, nicht nur das angenehmste Spiel; es war ihre Zuflucht, ihr Hafen, in den sie immer dann fanden, wenn das Leben sie verführen wollte" (S.60).

Schon der Aufbau dieses Kartenspielelementes ist für seinen symbolischen Wert bezeichnend: Es beginnt mit der Skatkarte "Herz Dame", die Mama auf einer frühen Photographie spitzbübischerweise vorzeigt, und endet mit der gleichen Karte, mit der Jan Bronski "dem davonfahrenden Sohn und Oskar nachwinkte" (S.289).

Am Anfang ist das Skatspiel wieder eine realistische Darstellung einer ganz alltäglichen Begebenheit, wie die drei Spiessbürger sich zu Skatparteen, dem Gipfel ihrer gesellschaftlichen Unterhaltungen, zusammenfinden (S.60). Das Kartenspielen bildet das Beruhigungsmittel nach familiären Aufregungen. Jan Bronski verliert fast immer, er ist zu sehr anderweilig mit seiner schönen Kusine beschäftigt, während diese trotz aller Ablenkung eine vorzügliche Spielerin ist (S.75). Schon diese Bemerkung muss übertragen verstanden werden: Mama ist rücksichtslos (Vgl. S.112, 113); sie gewinnt im "Spiel des Lebens", solange sie im Spiel bleibt und daran Freude hat; wenn es für sie vorbei ist, scheidet sie auch aus dem Leben.

Jan verliert trotz der besten Karten - im Übertragenen Sinne: Man denke nur an die Umstände, die ihn zur Teilnahme an der Verteidigung der Polnischen Post verleiteten, obwohl er alle "Karten" gehabt hatte, diesen tragischen Kampf zu vermeiden; doch er fühlt sich gezwungen, sein Spiel zu spielen und er verliert es wieder.

Gleich nach der Beerdigung Mamas greifen ihre früheren Mitspieler wieder zu den Karten, um dadurch die Verstorbene nur noch mehr zu vermiesen. So fühlt Oskar beim Zuschauen: "Jetzt erst fiel es mir auf, dass meine arme Mama fehlte" (S.194). Später werden die Skatrunden wegen der politischen Lage seltener, verbinden aber doch noch notdürftig die zwei ehemaligen Nebenbuhler Jan und Matzerath. Oskar, wie immer auf seinem Beobachtungsposten unter dem Tisch, drängen sich Vergleiche der veränderten Lage gegenüber früheren Zeiten auf: Keine Mama, keine erotische Atmosphäre, Einfluss der Politik; Polen (Jan) verliert, der Weg zum "Ernstfall" steht offen (S.249).

Bald darauf findet gegen Ende der tragischen Verteidigung der Polnischen Post das grotesk-schaurige Finale des Skatspielens statt (S.279 - 286): Die Haupthandlung läuft in ein Skatspiel aus, wo Jan und Oskar einen Schwerverwundeten am Sterben hindern, nur um einen dritten Skatbruder zu haben. Und hier ist es, dass Oskar zum ersten Male wie ein Erwachsener spricht - man beachte die beissende Ironie -: "Ja, als ich zum erstenmal meine Stimme für die Sprache der Erwachsenen borgab und "Achtzehn!" sagte..." (S.280). Über sieben Seiten folgt eine Beschreibung der einzelnen Spiele im genauesten Detail mit den "eünftigen" Jargonausdrücken. Das Kartenspiel übernimmt geradezu die Erzählung, nichts besteht mehr für die Teilnehmer ausser-

halb ihres Spiels. Für Oskar war es das "erstmalige, plötzliche und ... zeitlich begrenzte Fallenlassen aller Verkleidung" (S.282). Jan Bronski verliert Spiel auf Spiel, er kommt in ein Delirium, nennt seine Mitspieler Agnes und Alfred, er geht so sehr in Spiel auf, dass er seine Umwelt völlig vergisst. Am Ende hat er gänzlich den Verstand verloren, als er sein Kartenhaus baut. Welches Bild könnte passender sein als das eines Kartenhauses, um die unhaltbare Lage der Verteidiger der Polnischen Post zu symbolisieren? Und mit dem Kartenhaus bricht auch Jans Welt endgültig zusammen. In seinem Wahn befangen merkt er es selbst nicht mehr. Mit dem Winken einer Skatkarte geht Jan ab: "...ich glaube, es war Herz Dame".

Und wie ein letzter Aufwall, wenn man schon den Schluss hinter sich zu haben scheint, ist es noch einmal eine Skatkarte, die Oskar beim Suchen von Jans Grab findet und durch die er sicher zu sein glaubt, das richtige Grab gefunden zu haben; denn diese Karte, Pique Sieben, ist die gleiche Karte, die Jan zuletzt beim Zusammensuchen seiner Karten (S.276) findet.

Das Skatspiel, das als banale Spiessbürgerunterhaltung die Welt von Oskars nächsten Verwandten ausfüllt, endet als Gleichnis einer untergehenden Welt.

Noch eine Reihe von Nebemotiven umspannen bald einen kleineren, bald einen größeren Bogen:

Fünfmal werden in der "Blechtrummel" Begräbnisse beschrieben; und, wie Oskar wiederholt (S.483 und 649) sagt: "Begräbnisse erinnern immer an andere Begräbnisse", fordern zu Vergleichen auf. Zuerst Mamas Beerdigung (S.189 - 193), dann die von Oskars Freund Herbert (S.229)

das Begräbnis der Mutter Truczinski (S.466 - 468), das von Matzerath (S.480 - 489) und schliesslich die Beerdigung des Gastwirtes Schmuß (S.649). Beim letzten Begräbnis bringt Oskar die Bemerkung an, dass er nichts weiter darüber berichten will. Beim Leser hat diese Aussage gerade den Effekt, seine Aufmerksamkeit und Erinnerung zurück auf die früheren Begräbnisse zu richten, und die Veränderung der Lage zu überschauen. Und diese Veränderung wird durch die immer anwesende, sich gleichbleibende Gestalt des Schugger Leo noch unterstrichen.

Schon beim Begräbnis seiner Mama stellt Oskar Überlegungen an über die Form eines Sarges; diese Form "verjüngte<sup>sich</sup> auf wunderbar harmonische Weise zum Fussende hin" (S.189). Von dieser Form ist er so fasziniert, dass er später den alten Heilandt zwingt, den Sarg der Mutter Truczinski vorschriftenmässig "mit jener Verjüngung zum Fussende hin..., die jede menschliche Leiche für sich beanspruchen darf" zu zimmern. Nach Matzeraths Tode verwendet der alte Heilandt weniger Sorgfalt, und Oskar "hängerte sich über den Alten, der die Kiste ohne jede Sorgfalt und ohne die vorschriftenmässige Verjüngung zusammenklopfte" (S.479).

Bei diesen drei letztgenannten Begräbnissen hat Oskar jedesmal den "wilden Wunsch" (S.190), auf dem Sarg zu sitzen, um zu trommeln. Besonders bei dem Leichenzug seiner Mama ist dieser Zug breit ausgearbeitet (S.190,191). Da will er "unter bleiben, nicht hochkommen..., unter der Erde trommeln...", - vielleicht ein Vorläufer seiner späteren Furcht vor der "Schwarzen Kächin", sein Lebensüberdruß. In den folgenden Begräbnissen wird an diesen Wunsch erinnert.



Die zwei Todesfälle, der der Mutter Truczinski und der Matzeraths, sind durch zwei kleinere Motive miteinander verbunden: Durch die Sargdeckel mit der Aufschrift "Vitello Margarine" (S.466 und S.479), die die beiden Beihelfssärge zieren. Dabei tritt ein Element tragikomischer Ironie auf, in so fern als die Mutter Truczinski eine Liebhaberin dieser Margarine war und "zu Lebzeiten die gute Vitello-Margarine der besten Butter vorgezogen" hatte (S.466), während Matzerath als passionierter Koch "zu Lebzeiten Margarine nicht nur nicht gegessen, sondern auch für Kochzwecke verabscheut hatte" (S.479). Der Tod hat nun beide Personen "gleichgeschaltet".

Das nächste Motiv ist voll tragischer Ironie: Nach dem Begräbnis der Mutter Truczinski bringt Matzerath den Tafelwagen nicht zur Gemüsehandlung Greff zurück, wohin er gehörte, sondern behält ihn in seiner Kolonialwarenhandlung. Er bemerkt: "Vielleicht brauchen wir den Wagen noch einmal" (S.468). Und es ist gerade für die Beförderung seines eigenen Sarges, dass der Wagen benötigt wird.

Ein weiteres Verbindungsmotiv ist die Parteizugehörigkeit Matzeraths. Von ziemlich unselbständigem Charakter tritt er, um bei seiner Kundschaft einen guten Eindruck zu erwecken, in die Partei ein, "als es noch gar nicht nötig war" (S.175). Er trägt das Parteiabzeichen bis zum Ende des Krieges, ohne sich viel Gedanken darüber zu machen. Hier kommt wieder ein Zug von grotesk-tragischer Ironie hinzu: Als er das Abzeichen vor dem Eintreffen der Russen loswerden will, findet er keinen Ort, wo er es sicher deponieren könnte; er will es in seinem Munde verbergen und erstickt schliesslich daran. Auch das wäre "nicht nötig" gewesen: "... während mein mutmasslicher

Vater die Partei verschluckte und starb" (S.474, und: "Matzorath hätte nicht zugreifen brauchen" (S.473).

Eine Persönlichkeit, die in den ersten zwei Büchern zur strukturellen Verbindung beiträgt, ist der alte Heilandt. Im Miets-  
haus ist er der Mann für alles. Sein Name ist bezeichnend: Denn  
auch er ist eine Art Zimmermann; er klopft krumme Nägel gerade  
(S.109,201) und macht Särge, im Notfall aus Türen und Margarinekisten  
(S.465,479). Besonders wird sein Name zur Satire, wenn er mit dem  
Verb "schlachten" verbunden wird. Dabei denkt man unwillkürlich  
an das bekannte Kirchenlied, worin der "Heiland" geschlachtet wird:  
"Oh Lamm Gottes, unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet". So-  
mit wird der Leser durch diese Ausdrucksweise schockiert: Die Ver-  
bindung von "Heilandt" und "schlachten" bleibt unvergesslich.  
Bei der zweiten Erwähnung des alten Heilandt (S.201) kommt das  
Verb "schlachten" nicht vor, nur die Kaninchen: "Auch gab es Kanin-  
chen und Kaninchen von Kaninchen wie in alten Zeiten". Doch diese  
Worte genügen, um den Leser an das "schlachten" denken zu lassen.  
Diese Erzählweise ist für den Autor charakteristisch: Wiederholun-  
gen sind häufig, doch wird nicht jedesmal alles wiederholt; Andeu-  
tungen genügen; was "ausgelassen" wird, ergänzt sich der Leser unwill-  
kürlich durch Assoziation.

Dann ist es auch noch die Zahl "drei", der eine strukturell-  
assoziative Bedeutung zukommt: So war es an Oskars drittem Geburts-  
tag, dass er der permanente Dreijährige wurde (S.64); er bekommt  
eine Trommel an diesem Tag. Als seine Mama stirbt, war sie im drit-  
ten Schwangerschaftsmonat (vgl. S.188: "... nicht nur den drei

Monate alten Embryo..."); und als Maria "im dritten Monat" ist, heiratet sie Matzerath (S.354). Oskar kommt an seines Sohnes Kurt drittem Geburtstag aus Frankreich zurück<sup>1</sup>.

Schliesslich ist das letzte Kapitel (Buch III, Kap.12) auf der Zahl "dreissig", einer "Variation von drei", aufgebaut. Dazu denke man noch an das "Dreiecksverhältnis" von Mama, Jan und Matzerath; an den Namen der neugeborenen Kapelle "The Rhine River Three" (S.625), an den Dreibund Oskar, Klepp, Vittlar und Oskar, Debra, Roswitha.

Auch das Motiv der "Schwarzen Köchin" durchzieht die Erzählung von Anfang bis Ende. So beginnt harmlos genug mit dem Kinderreim: "Ist die Schwarze Köchin da ? Jajaja..." (S.68). Im Laufe der Handlung wird dieser Vers mehrere Male in ähnlicher Bedeutung wiedererwähnt (S.180,375,595). Oskar ist nicht ganz folgerichtig in der Darstellung dieses Motivs - aber auch in anderen Fällen ändert er ja seinen Bericht gelegentlich. So sagt er S.702: "Ich habe mich mein Lebtag nicht vor der Schwarzen Köchin gefürchtet", während er zuvor bekannte (S.644): "Liess sie (die Schwarze Köchin), die auch mich früher gelegentlich, heute mehr und mehr erschreckt...". Sie wird (S.375) als "angstmachendes, angstvertreibendes Zeug" bezeichnet; nach der Gerichtsverhandlung der Stüber und dem sie begleitenden Verrat der Luzie sieht Oskar in ihrem Gesicht die "Schwarze Köchin". Auf lange Strecken bleibt die Schwarze Köchin unerwähnt und nimmt wirklich erst im letzten Kapitel (von S.701 an) furchterregende Formen an, auf Oskars Flucht, S.701: "Oskar überlegt sich...

---

<sup>1</sup> Dies wird mehrmals betont in Buch II, Kap.12.

etwas Fürchtenswortes; denn ... ohne Furcht keine Flucht". Er stellt die Furcht vor der Schwarzen Köchin als eine sich selbst einflößende Furcht dar (S.702): "Erst auf der Flucht, da ich mich fürchten wollte, kroch sie mir unter die Haut, verblieb dort ... bis zum heutigen Tage... und nimmt verschiedene Gestalt an".

Vom Kinderreim der Vorkriegszeit wird sie ein Merkmal aller Erwachsenen der Nachkriegszeit. Oskar bemerkt in der Metro von Paris (S.703): "Was mir auffiel, war, dass ... allen Mitreisenden die Köchin gleich mir bekannt und fürchtenswert sein musste, denn um mich herum atmeten alle Angst und Schrecken aus". Oskar findet die Köchin in der "olympischen Ruhe Goethes" (S.702) wie im Katholizismus: "... was wäre der Katholizismus ohne die Köchin, die alle Beichtstühle schwärzt?" (S.711).

Was aber ist das Wesen der Schwarzen Köchin? Oskar gibt darauf keine eindeutige Antwort. Er sagt nur (S.709): "Das Gegenteil der ... Schwarzen Köchin: meine Grossmutter Anna Koljaiczek sollte ... mich ... unter die Rücke ... hineinnehmen". Ziehen wir die Folgerungen aus Oskars Darstellungen dieses Motifs, so kommt Folgendes heraus: Die Schwarze Köchin, vor der sich Oskar, wie alle Erwachsene, denen er am Ende seiner Erzählung begegnet, fürchtet, ist das Merkmal einer Angst, die sich die Erwachsenen willkürlich selbst einflössen; die Angst vor den Zufälligkeiten des Lebens, das Gefühl der Verlassenheit, der Ungewissheit alles Geschehens, Angst vor dem Übermenschlich-Unmenschlichen, das sie in ihrer Seele bedrückt; vielleicht auch einfach oft die Ziellosigkeit des Lebens, wo sie in nichts einen Halt sehen können, wo das Unerwartete von allen Seiten

Über sie herzufallen droht, und sie zu ewiger Einsamkeit verdammt, das Unerklärliche und Unerklärbare. Das Gegenteil der Schwarzen Köchin, die Geborgenheit "unter den vier Rücken" der Grossmutter, ist für die Erwachsenen unerreichbar. Oskar selbst machte einen Versuch, diesen Zustand mittels der Heil- und Pflegeanstalt zu erreichen; doch sieht er sich auch hier wieder vertrieben.

Zum Schluss noch ein paar Worte zum Thema, das sich im Titel darstellt und schon in der Einleitung kurz erwähnt wurde: Die Trommel. Was die Erwachsenen für ein Spielzeug halten, ist für Oskar ein Instrument von grosser Reichweite und Bedeutung. Die Trommel begleitet ihn überall von seinem dritten Geburtstag an bis zum Begräbnis von Matzerath, und wird später wieder aufgenommen. Mit ihr ertrommelt er sich die nötige Distanz zwischen sich und den Erwachsenen (S.68); mit ihr erinnert er sich vergessener und vergangener Dinge<sup>1</sup>; wie mit Fingern kann er damit Dinge abtasten, "abtrommeln" (S.36); die Trommel kann den Rhythmus der Zeit anzeigen (S.39); Oskar stellt ihr Fragen (S.46); sie hilft ihm, dieses Leben auszuhalten (S.49); sie ist ein Prüfstein der Menschen (S.87); doch kann sie auch Protest äussern, und Oskar sprengt mit ihrer Hilfe sogar Versammlungen (S.143, 225); sie ist den Menschen überlegen dadurch dass sie unzerstörbar, oder ersetzbar, ist; sie stirbt nicht wie ein Mensch und ist damit verlässlicher (S.200); sie ist ein Lockinstrument (S.295), Zeuge von Oskars Schmach (S.306), gleichwohl für ihn eine Notwendigkeit (S.247), ohne die er blossgestellt ist (S.334), und immer findet er wieder zu ihr zurück, Trotzdem wirft er sie in Matzeraths Grab, als er sich zum Wachstum entschliesst.

---

<sup>1</sup> S.21, 121, 215, 570.

Vier Jahre später jedoch feiern die "tausend Bleche ... und das eine Blech, das auf dem Friedhof Saspe begraben lag, ... heil und ganz Auferstehung" (S.610) und Oskar wird schliesslich ein berühmter Künstler, der trommelt, "was er von Herzen her wusste" und "machte die Welt aus dem Blickwinkel der Dreijährigen deutlich" (S.643). Selbst Heilerfolge werden seiner Trommel nachgesagt: "Gedächtnisschwund könne sie beseitigen" (S.671). Zum letzten Mal ausserhalb seiner Heil- und Pflegeanstalt setzt Oskar seine Trommel gegen die Maschinenpistolen der Weluhn-Verfolger ein und vertreibt den ganzen Zauber wie ein Spuk (S.694).

In den Jahren, wo Oskar nach seinem Wachstum das Leben der Erwachsenen führt, ist er ohne seine Trommel, d.h. er versucht zu leben wie die anderen Erwachsenen auch. Bald hat er dieses Leben satt und sehnt sich nach seiner dreijährigen "Grösse" zurück; denn das Erwachsenenleben empfindet er nicht als menschlich; menschlich sein heisst "kindlich, neugierig, vielschichtig, unmoralisch" sein (S.87). Und dazu verhilft ihm nur seine Trommel.

Verbunden mit der Trommel, wenigstens bis zu Oskars zweitem Wachstum im Jahre 1945, ist seit seinem Kellertreppenfall die Fähigkeit, mit seiner Stimme Glas zerschneiden zu können. Zuerst wie das Schreien eines Kindes, dem man gegen seinen Willen das Spielzeug abnimmt, schreit Oskar nur, wenn man ihm seine Trommel nehmen will (S.68), aus Notwehr (S.69, 83, 90), oder um seinen Widerwillen auszudrücken (S.111). Wie er durch sein Trommeln die Menschen aus Massenversammlungen zu sich selbst zurückfinden lässt (S.138, 143), spielt er durch sein Glaszersingen den Versucher, der

ebenfalls den Menschen das Menschliche nahelegt, indem er aufzeigt, wie leicht ein jeder der Versuchung erliegen kann: "Manch solid elegante Dame, manch braver Onkel ... hätte niemals in sich die Diebesnatur erkannt, wenn nicht deine Stimme zum Diebstahl verführt hätte" (S.150)<sup>1</sup>. Jedoch ist Oskars Versuchungspotenz nicht stark genug, wenn es um Kirchenfenster geht; hier versagt seine Stimme.

Das Glaszersingen wird in Oskars Engagement beim Fronttheater ausgewertet und auf der Bühne vorgeführt als künstlerische Darbietung: "... ich zersang... ausgeächtete, schlingengeschwungene, bauchdünn geatmete Vasen und Fruchtschalen aus französischen Schlössern..." (S.394) - wohl eine Satire des Benehmens deutscher Besatzungstruppen in Frankreich.

Höhepunkt und Ende erreicht diese übernatürliche Fähigkeit in der Stüberperiode, wo Oskar als "Jesus" das Zersingen der Fenster "fern-wirkend" leitet, so dass seine "Jünger" leichtes Spiel haben.

Mit dem Beginn seines Wachstums ist es aus mit der Wirkung der Oskarschen Stimme; zum Trommeln findet er wieder zurück, seine glaszerschneidende Stimme gehört der Vergangenheit an.

Beide Eigenschaften, das Trommeln und das Glaszersingen, ziehen sich Seite auf Seite durch die ersten zwei Bücher und bilden das Hauptthema, die zwei Fähigkeiten, durch die Oskar den übrigen Menschen überlegen ist; in Buch III ist es dann nur noch

---

<sup>1</sup> Vergleiche auch, S.150, die Änderung im Charakter des Staatsanwaltes Dr. Erwin Scholtis.

die Trommel, durch die Oskar zahllose Zuhörer auf kurze Zeit "menschlich" macht. Die Rolle des Versuchers aber hat er aufgegeben.

Phantastisch und grotesk wie die Darstellung dieser beiden Künste anmutet, ist man um so mehr versucht, eine Deutung dahinter zu suchen. Und dieses Suchen wird dem Leser nicht gerade leicht gemacht: Alles wird mit so viel Realität festgehalten, dass es sich schwer lösen lässt. Vielleicht bedeutet das Trommeln die spielerische Tendenz des Kindes, die im sogenannten Erwachsenen verlorengeht. Mit seiner Trommel, dem Symbol des Kinderspiels, will sich Oskar von den Erwachsenen fernhalten, von ihrem Leben, in dem Betrug, Lüge, Vorurteil und Aberglaube herrschen.

In einigen Fällen benimmt sich Oskar berechnend wie ein Erwachsener, vor allem, wenn er "Kindlichkeit" vortäuscht (z.B.S.290), beim Zusammenbruch der Verteidigung der Polnischen Post; und er schämt sich darüber vor seiner Trommel. Sie ist ihm fast wie ein Gewissen. Die Trommel ist das Mittel, das ihn hindert, den Erwachsenenzustand hinzunehmen, und ihn zu seinem Kindheitszustand zurückführt. Die Trommel ist der vorgegenständliche Zug des Charakters, den das gewöhnliche Leben des Erwachsenen vorkommen lässt, der uns in die von Berechnung und Betrug unbeschwerten Zeiten zurückbringt, wo man, wenn nicht moralisch gut, so doch ehrlich genug war zu handeln, ohne sich zu belügen und zu betrügen. Diese Zeit endet aber, nach Grass, wenn man das dritte Lebensjahr überschreitet; dann setzt die "Erziehung" ein, man wird zu Hause, in der Schule und im Leben nach dem herkömmlichen Bild des Erwachsenen "geformt", und das Menschliche im Menschen geht nach und nach verloren. So hilft eben die Trommel, die,



in Verbindung mit dem körperlichen Nicht-mehr-weiter-Wachsen, diese menschliche Zeit festhält, oder wenigstens ihren Besitzer wieder und wieder dahin zurückführt.

Das Glaszersingen wäre dementsprechend eine Art negativer Zug des Charakters, der vergegenständlicht wird: Der Zorn, die Wut, der Protest gegen die Verständnislosigkeit der sogenannten Erwachsenen. Dann aber auch die Mutwilligkeit, das "Böse", den Menschen in Versuchung zu führen und ihm zu zeigen, dass sein gutes Bild von sich selbst der Tatsache nicht entspricht<sup>1</sup>. Und diese Fähigkeit kann der "erwachsene" Oskar nicht mehr ausüben; durch sein Wachsen - und er wächst noch immer während er schreibt - wird er den übrigen Erwachsenen gleich, durch seine weise Trommel allein überlegen.

#### Der Übergang vom Realen zum Surrealen:

Die Schwierigkeit einer eindeutigen Interpretation wird durch die wiederholte und dauernde Belastung mit Realität erhöht. Die genaueste Beschreibung des Realen ist die Regel; das Überreale wird mit genau den gleichen Worten in genau der gleichen Weise beschrieben, so dass der Übergang kaum wahrnehmbar ist; beide sind so von Ironie, Humor und Satire übergossen, dass es oft geradezu unmöglich ist, von Realität oder Surrealität zu sprechen, oder sie klar von einander zu trennen. Ein Beispiel dafür ist Oskars zweiter

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 150, 151.

Versuch, den Jesusknaben zum Trommeln zu bringen, sein langgewünschtes Wunder zu bewirken. Nach einer ironisch-humoristischen Einleitung, wobei Oskar Maria lehrt, das Kreuzzeichen "richtig" zu schlagen und sie beim Beten beobachtet<sup>1</sup>, kommt er zu seiner Statue und will doch noch einmal sein Glück versuchen, und den "Jesus" zum Trommeln bewegen - offensichtlich nimmt Oskar hierin Kinderart Gehörtes in hartnäckigem Spott wörtlich -. Er selbst glaubt, nach seinem ersten Misserfolg, nicht mehr an die Fähigkeit des Jesusknaben... Bis hierhin die Realität (S.428): "...begann mich schon Langeweile wie eine Schwarte zu nagen - da schlug er, da trommelte er!". Der Jesusknabe trommelt genau im Stille Oskars. Schliesslich folgt ein Zwiegespräch zwischen Oskar und dem Jesusknaben, wobei Oskar wütend wird<sup>2</sup>. Abrupt geht diese "Halluzination" in die alltägliche Wirklichkeit über: "Einen Gipszoh brach ich ihm ab, aber er rührte sich nicht mehr."

Oskars "Traum" ist so genau als Wirklichkeit dargestellt wie das Folgende: "Da kam kein Wörtchen mehr, da kam nur wie immer und je jener alte Mann,..." (S.430). Wenn wir am Vorausgehenden wie am Folgenden nicht zweifeln können, da sie wohlbekannte alltägliche Vorstellungen beschreiben, die sich leicht nachprüfen lassen - wie die betende Maria, die Ostarbeiterinnen, die Vorgänge auf dem Bahnhof - , finden wir es schwierig, die Szene "Oskar vor der Statue" zu

---

<sup>1</sup> S.426: "Das katholische Beten stand ihr..."

<sup>2</sup> S.429: "Ich hasse dich, Bürschohen, dich und deinen ganzen Klibim!"

bezweifeln; wir finden keinen Anhaltspunkt für einen Traum oder eine Halluzination, keine Pause im Bericht: Eines geht ohne Unterbrechung ins andere über; und ebenso wieder zurück. Zudem war diese Szene durch Oskars ersten Trommellehrversuch vorbereitet. Alles wird in der gleichen Weise in alltäglicher Sprache beschrieben. Und, bezweifeln wir die eine Szene, so bestünde kein Grund, warum wir nicht auch die andern bezweifeln sollten; denn alle sind in Stil und Erzählweise aus einem Guss.

Durch das Hereinziehen des Überwirklichen, des Surrealen, wird das Reale im Charakter der Menschen der Zeit klarer darzustellen versucht.

Das im modernen Roman gern benutzte Mittel der Montage wird in der "Blechtrommel" selten angewandt. Der Grund dafür ist leicht zu erklären: Die Montage wird benutzt, wenn ein Autor von einer dritten Person erzählt, um die Gedanken dieser Person zur Zeit, in der sie vorkommen, gleichzeitig mit der Erzählung vorzuführen. Dies ist nur in wenigen Fällen in der "Blechtrommel" nötig oder möglich. Der Bericht ist Oskar; was er berichtet, ist sein eigenes Leben, sind seine "Bekanntnisse", er erzählt einfach, was er weiss, und in der ersten Person - sein häufiges Umwechseln zur dritten Person ist mehr ein Manniorismus als ein wirklicher Bericht in der dritten Person -. Oskar gibt nie vor, die Gedanken anderer Personen zu wissen, noch zu erfahren, jedenfalls nicht im Moment, in dem sie vorkommen. Wenn er etwas nicht sicher zu wissen glaubt, deutet er es als Vermutung an.

Und doch gibt es Stellen in diesem Roman, wo auf kurze Strecken die Montage angewandt wird. Das Hauptbeispiel dafür ist die Schilderung

des Heimweges von Agnes Matzerath mit Oskar, nach einem der regelmässigen Stelldicheins mit Jan Bronski; hier berichtet Oskar die Gedanken seiner Mutter gleichzeitig mit der Heimwegsbeschreibung (S.155): "... man liess sich die Kurve um die Sporthalle herum gefallen - wie hässlich der Kasten sein konnte, wenn man gerade was Schönes erlebt hatte - noch eine Kurve links und ..."

Ein weiteres Beispiel S.164, wo Oskar "betend" dem Jesusknaben die Trommel umhängt; und S.484, wo Oskar sein eigenes "Soll ich - - soll ich nicht" in die Beschreibung des Kranzwerfens auf das Friedhofskreuz einfügt.

Doch als allgemeines Merkmal ist dieses Mittel der Montage in der "Elechttrommel" unwesentlich.

## B. DIE GESTALTEN.

### 1. Oskar.

Die erste Frage ist: In wie weit ist Oskar eine reale Gestalt? Zu der Frage einer Wirklichkeitsgestalt äussert sich Hans Mayer<sup>1</sup>: "Hoch nie hat ein Schriftsteller, auch der scheinbar ultra-realistischste, Menschen von Fleisch und Blut geschaffen. Auch Thomas Buddenbrook oder David Copperfield sind ja keine Menschen von Fleisch und Blut, sondern sie sind Kunstfiguren, Schöpfungen aus Kunstverstand, mit einer ganz bestimmten Technik geschaffen, Kunstfiguren, die Realität vortäuschen sollen... Die Erkenntnis unserer Zeit ... besteht darin, das nicht mehr vortäuschen zu wollen... Es gibt Menschen von Fleisch und Blut in diesem Prozess, und... das sind die Leser, die ja mitspielen und sich mit auseinandersetzen wollen." Gilt das von Thomas Buddenbrook, so in höherem Grade von einer Gestalt wie Oskar. Der junge Oskar ist keine Person, der wir im Alltag auf der Strasse begegnen könnten; er ist eine Kunstfigur, die aus realistischen und surrealen Zügen zusammengesetzt ist, geschaffen, dass an ihren Handlungen und Reaktionen das Wesen der Zeit und ihrer Menschen aufgezeichnet werden kann.

Oskars Lebensbericht lässt sich in vier Zeitperioden unterteilen:  
(1) Die Zeit von seiner Geburt (Anfang September 1924) bis zum Beginn seines zweiten Wachstums im März 1945. Dies bildet den

---

<sup>1</sup> In "Akzente", 1/2/66, im Aufsatz "Unser Jahrhundert und sein Roman", S. 21.

Hauptteil des Romans; die Kritik Oskars richtet sich auf diese Zeit; hier ist er der "Giftzwerg", der mit seinen übernatürlichen Fähigkeiten seine Umwelt aus der "Froschperspektive"<sup>1</sup> anschaut, sie versucht und verführt.

- (2) Die Zeit nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus im Mai 1946 bis zur Wiederaufnahme seines Trommelns als Lebensunterhalt, gegen Ende des Jahres 1949. Hier lebt Oskar, den Erwachsenen gleich, als Ostflüchtling in Düsseldorf.
- (3) Die Zeit als Trommelkünstler, von Ende 1949 bis zu seiner Verhaftung im September 1952. In dieser Zeit ist er durch die Verführungskraft seiner Trommel den anderen Menschen wieder Überlegen.
- (4) Die Zeit in der Heil- und Pflegeanstalt, vom Spätjahr 1952 bis September 1954. Hier will er sich von den übrigen Menschen abgeschlossen halten, so weit das möglich ist.

Der Roman beginnt mit der vierten Zeitperiode, um dann mit zwei Kapiteln fortzufahren, die zeitlich vor Oskars Geburt liegen. Diese Zeit erzählt Oskar so genau, als ob er bei den Geschehnissen gegenwärtig gewesen wäre. Bis zu seiner Geburt wird natürlich die legendäre Erzählung in der dritten Person gegeben; der eigentliche Ich-Bericht setzt mit Oskars Geburt ein (S.47). Als einzige Erklärung, die für die genaue Darstellung der Ereignisse, die viele Jahre zurückliegen und die Oskar unmöglich im Detail wissen kann, wird seine Trommel angegeben (S.21): "Hätte ich nicht meine Trommel,

---

<sup>1</sup> R. Baumgart, in "Neue Rundschau", 2. Heft, 1966, S. 338.

der bei geschicktem und geduldigem Gebrauch alles einfällt,... wäre ich ein armer Mensch ohne nachweisliche Grosseltern".

Wie er zu dieser mysteriösen Zaubertrommel kam, hören wir nach seiner Geburt (S.47). Denn Oskar ist ein "Wunderkind" in einem besonderen Sinne: Kann er doch jede Einzelheit seiner Geburt beschreiben; er war sich schon als Embryo seiner bewusst, kann das Gespräch seiner Eltern bei seiner Geburt zuhören und dreissig Jahre später wortgetreu wiedergeben. Ausserdem war seine "geistige Entwicklung bei der Geburt abgeschlossen und muss sich fortan nur noch bestätigen" (S.47). Wenn wir nicht schon gleich zu Anbeginn des Werkes durch den Humor, die groteske Ironie und die Satire des Autors gewannt worden wären, wären wir jetzt durch den Bericht von Oskars Geburt überzeugt, dass wir es bei Oskar nicht mit einer Gestalt "aus Fleisch und Blut" zu tun haben. Dabei werden seine körperlichen Eigenschaften ebenfalls genau beschrieben<sup>1</sup>. In dieser Gestalt ist eben das Reale und das Überreale eng verbunden.

Oskar kommt als "fertiger Mensch" auf die Welt. Damit umgeht er die unvermeidlichen Fehler der Erziehung, die jedem gewöhnlichen Menschen anhängen und von denen er sich nie ganz befreien kann. Oskar sieht in Zukunft Dinge und Personen ohne jedes Vorurteil, durchschaut Lüge und Betrug, und schildert in seiner Erzählung alles ohne Verhüllung; er beachtet keinerlei Tabus. Natürlich weiss er, dass er die Menschen von ihren Fehlern nicht kurieren, nicht als "Wunderkind" auftreten kann. So durchschreitet er - wieder ein

---

<sup>1</sup> S. 61, 62, 515, 524.

realistischer Zug - wie ein gewöhnliches Kind in seinem Wachstum die ersten drei Jahre, bis er an seinem dritten Geburtstag seinem Wachstum haltgebietet. Doch wieder muss er für die erwachsene Umwelt einen Grund für sein Nicht-weiter-Wachsen liefern. So inszeniert er - ein phantastisch-überrealer Zug - seinen eigenen Kellertreppensturz. Auch das muss realistisch belegt werden. So wird "dem Matzerath" dafür die Schuld aufgehalst. Eine "Nebenerscheinung" dieses Sturzes ist die Fähigkeit des Glaszorsingens - ein "negativ" vergegenständlichter, überrealer Charakterzug, während der "positive" durch die Trommel selbst real, durch die Wirkung dieser Trommel in Oskars Hand überreal dargestellt wird. Mit diesen Fähigkeiten ausgerüstet ist der permanent Dreijährige in der Lage, das Leben auszuhalten und die Menschen zu beobachten. Er lässt das Leben an sich herankommen, er bleibt in der ihm vertrauten Umgebung, er setzt nicht aus, um Abenteuer zu bestehen, wie es die Helden des Picaro-Romans tun, mit dem die "Blechtrommel" oft verglichen wird<sup>1</sup>. In so fern ist Oskar ein "negativer" Held<sup>2</sup>; selten ergreift er selbst die Initiative<sup>3</sup>, sondern setzt sich mit dem auseinander, was auf ihn zukommt. Doch darf man dies keineswegs als nur negative Kritik auffassen. Wie Karl Migner<sup>4</sup> es ausdrückt: "Beurteilungskriterien, die

---

<sup>1</sup> Z.B. von H. Piwitt, in "Akzente", 3/1961; Times Literary Supplement; Reich-Ranicki.

<sup>2</sup> H. Piwitt, in "Akzente", 3/1961, S. 242.

<sup>3</sup> Ausnahmen, zu denen er "getrieben" wird, wie Sprengen von Versammlungen (S. 138 - 140), Verführung zum Diebstahl (S. 150, 213).

<sup>4</sup> In "Welt und Wort", Mai 1966, im Aufsatz: "Probleme der literarischen Wertung", S. 156.



von aussen stammen - aus Weltanschauung, Konfession, Ideologie - kommen nicht in Betracht; die Intention des Dichters aber ist zu berücksichtigen. "Und diese Intention des Autors ist die möglichst vorurteilslose Darstellung der Zeit mit ihren Menschen, an Hand einer bestimmten Gesellschaftsklasse, die bezeichnend dafür ist; und dies wird allein mit den Augen der Hauptgestalt getan. Oskar hat alles zu beobachten, zu notieren, um es uns zur Kenntnis zu bringen.

Als unbeachtetes "Kind", dem man nicht viel Verstand zutraut und vor dem man sich nicht in Pose zu werfen braucht, kann er die Rolle des Beobachters am besten spielen. Der Anschein seiner körperlichen Zurückgebliebenheit - womit viele Menschen auch eine geistige Zurückgebliebenheit verbinden - gibt Oskar seinen erwachsenen Mitmenschen gegenüber eine moderne Version der Tarnkappe; er kann in Bereiche dringen, in die sonst niemand eindringt, und sich Gefahren entziehen, denen sonst niemand entkommt.

Die Absicht des Autors befreit Oskar auch von dem oft erhobenen Vorwurf des "Infantilismus". Dieser Vorwurf des Infantilismus, von dem Kritiker so viel Aufhebens machen<sup>1</sup>, scheint kaum berechtigt.

Eine Definition des Wortes "infantilism" lautet<sup>2</sup>:

"An abnormal state in which ...childish characteristics persist into adult life: it is marked by retarded mental and physical growth and a lack of sexual development".

Ausser dem "retarded physical growth" - und dafür haben wir eine

---

<sup>1</sup> Vgl. Reinhard Baumgart, in "Neue Rundschau", 2. Heft 1966; Reich-Ranicki, in Deutsche Literatur in West und Ost, 3, 217.

<sup>2</sup> Webster's New Twentieth Century Dictionary, 1962.

ausreichende Erklärung - ist diese Definition für die Gestalt Oskars gänzlich unzutreffend. Gewiss benimmt sich Oskar im Verlaufe der Handlung gelegentlich unerwartet<sup>1</sup>. Doch sind das ausgeklügelte Berechnungen seinerseits, damit er seine Rolle weiterspielen kann. Ausserdem wollten die Erwachsenen da betrogen werden: Wie hätten sie sich denn sonst Oskars Rolle erklären sollen? Dadurch dass Oskar seine Rolle als Kleinkind durchspielt, tut er den Erwachsenen geradezu einen Gefallen; andernfalls würde ihr Weltbild einfallen. Bei ihnen sind ja die kleinen Kinder unschuldig. Man vergleiche damit Oskars Standpunkt (S.601): "Denken Sie nur an alle unschuldigen Grossmütter, die einmal alle verruchte, hasserfüllte Schuglinge waren."

Hinsichtlich dieses sogenannten "Infantilismus" ist ein Kapitel aus Walter Jens' "Statt einer Literaturgeschichte" (S.135 - 159) aufschlussreich: An Hand von Beispielen aus amerikanischen, italienischen, französischen und spanischen zeitgenössischen Schriftstellern entwirft Jens das Bild des Jugendlichen in der modernen Literatur, und kommt zu folgendem Ergebnis (S.150): "Das ist der entscheidende Punkt: recht betrachtet, gibt es ... in der modernen Literatur keine Jugendlichen, sondern nur erwachsene Kinder und kindliche Erwachsene..." Und S.149: "... scheint es, dass gerade die Chiffre "kleiner und konsequenter Erwachsener" am besten das Bild trifft, das die Literatur unserer Tage vom Jugendlichen entwirft."

---

<sup>1</sup> Z.B. beim Zusammenbruch der Verteidigung der Polnischen Post (S.289), wo er "auf Kleinkind macht"; oder auch nach der Entdeckung der Stüberbände (S.457).

Wenn nun die Bezeichnung "kleiner und konsequenter Erwachsener" schon auf Gestalten zutrifft, die gänzlich der alltäglichen Wirklichkeit angehören, wie viel mehr dann auf eine Kunstfigur wie Oskar.

Oskar sieht alles ganz ohne die verflöckende Brille der Erwachsenen. Was manchem Leser skurril oder lästerlich erscheint, ist einfach die logische Folgerung eines Menschen, dem die "nötigen" Vorurteile fehlen. Auf diese Prämisse des Autors müssen wir eingehen, um seinem Werk gerecht werden zu können. Nehmen wir z.B. die Beschreibung des Coöchlechtsaktes von Maria und Matzerath (S.339,340). Skurril oder gar obszön könnte man sie nennen, wenn die nicht eine leidenschaftslose, rücksichtslose und klare Darstellung einer Handlung wäre, die an sich nichts weniger als erbauend ist. Es ist keineswegs die Darstellung, die zu tadeln ist; wenn ein Vorwurf gemacht werden könnte, dann gebühre er der Handlung selbst. Und warum der Autor die ganze Szene überhaupt beschreibt? Um den Charakter und die Handlungsweise eines Menschen richtig erfassen und beurteilen zu können, muss man ihn beobachten, wenn er sich unbeobachtet glaubt. Und das tut der Autor durch Oskar. Wenn damit Ausschnitte aus der Welt der Erwachsenen blossgestellt werden, die der Schönheit und Erhabenheit entbehren, so ist das nicht die Schuld der berichtenden Person. Oskar jubelt ja nicht, dass er nun diesen oder jenen schlechten Zug entdeckt. In dieser Szene (S.340) wird Oskar am Ende wütend, und wirkt damit komisch; doch sein Zorn und seine Enttäuschung sind durchaus ernst.

Oskar behandelt, analysiert und beurteilt die Menschen von Anfang an wie ein welterfahrener Erwachsener; er erinnert den Leser

oft an einen "zynischen Sezierer, der kalt und mitleidslos die widrigsten Krankheiten seiner Patienten beschreibt"<sup>1</sup>. Und dies ist, nach Grass, der beste Weg, ihnen einen Spiegel vorzuhalten und ihnen zu helfen. Es ist wirklich kein Zynismus, der sich an seinem Opfer freut, es ist nur eine unverblünte Darstellungsweise.

So sind auch die verschiedenen Kirchenszenen zu verstehen; z.B. wenn Oskar seine Mutter in die Kirche begleitet und dann auf eigene Faust auf "Abenteuer" auszieht (S.159 - 166), oder mit Maria die gleiche Kirche besucht (S.425 - 430). Oskar, der sonst so "erwachsen" ist, wird hier kindisch. Aber, und das ist die darin versteckte Folgerung, entspricht das nicht der Handlungsweise der Erwachsenen? Auch sie werden, und darin liegt die Ironie des Autors, kindisch und wollen an Wunder glauben, wo es keine gibt, und träumen so lange, bis sie "Wunder" sehen. So will auch Oskar sein "kleines privates Wunderchen" (S.165).

Was die Beschreibung der Kirchenstatuen angeht, so entbehrt auch diese jeder Perverenz. Warum sollte aber Oskar, beschaffen wie er ist, Verehrung fühlen, ein den anderen Menschen anezogenes Gefühl? Es gibt wohl selbst gläubige Katholiken, die den Geschmack vieler Kirchenstatuen in Zweifel ziehen. Wieviel mehr muss ein Mensch, der sich zum ersten Male einer solchen Statue gegenüber sieht, die Geschäftigkeit in der Kirche unvoreingenommen beobachten und den zu erwartenden Erfolg mit dem wirklichen Verhalten der Menschen vergleicht, am Sinn mancher Einrichtung zweifeln, und andere zumin-

---

<sup>1</sup> Sigfrid Rein, in "Welt und Wort", Juli 1966, S.220.

dest für komisch halten ?

Auch die Behauptung, dass Oskars Lebensbeobachtungen aus der "Schusterperspektive" erfolgen<sup>1</sup> oder aus "einer rücksichtslos eingehaltenen Froschperspektive" heraus<sup>2</sup>, scheint den Tatsachen kaum zu entsprechen; oder nur, wenn man diese Ausdrücke wörtlich fasst - was aber wohl kaum beabsichtigt ist; nur in so fern als Oskar kleiner ist an Gestalt als die meisten Menschen und so manche Beobachtung "unter dem Tisch, seit jeher die bequemste Art aller Betrachtungen" (S.249) machte. Sie jedoch eine Betrachtung aus der "Schusterperspektive" zu nennen, setzt eine Art hämischen Neid voraus, ein Neid auf etwas, das man entbehren muss und doch gern hätte; und man wird deshalb "giftig". Dies aber ist mit Oskar nicht der Fall. Vollkommen freiwillig verzichtet er auf das Leben der Erwachsenen; er will ja schon von seiner Geburt an nichts damit zu tun haben. Dadurch dass er wie ein Kind aussieht, behandeln ihn die Mitmenschen als solches; man denke an Marias Entkleiden (S.315,318). Und so kann er Dinge notieren und Gefühle mitteilen, die einem Gleichaltrigen unzugänglich gewesen wären. Dies ist der Blick "von unten", aus der "Froschperspektive", wenn man so will. Aber Oskar weiss, dass er den Größeren geistig überlegen ist. Seine zwerghafte Gestalt ist nur eine listige Verkleidung, durch die er unerwartete Aspekte enthüllen kann. Dass vor allem die banalen Eigenschaften der beobachteten Menschen aufgezeigt werden, liegt in der Natur des Beschauungsmaterials; denn der Autor sagt uns: Das ist

---

<sup>1</sup> H. Piwitt, in "Akzente", 3/1961, Juni, S.242.

<sup>2</sup> R. Baumgart, in "Neue Rundschau", 2. Heft 1966, S.338.

es wirklich, was diese Menschen treibt und leben lässt, das ist es, was man an ihnen sieht: Ihre Persönlichkeit wird zerstört. Und das ist, nach H. Vormweg<sup>1</sup>, eines der Kennzeichen der modernen Literatur:

" (In der modernen Literatur) werden Wertkonstruktionen zerstört. Was denn auch ... ist noch die Persönlichkeit? Was anders als eine Pose, eine bestimmte Fähigkeit, würdig dreinzuschauen, wobei die Wirkung abhängig ist nicht von der Einsicht, sondern vom Grad der Beschränktheit der Zuschauer, denn eine Persönlichkeit ist eine Persönlichkeit dank erfolgreicher Kaschierung. Dahinter stehen bestenfalls Fähigkeiten wie die, seinen wirtschaftlichen Vorteil in grossem Umfang wahrzunehmen, oder mächtige Institutionen. Das Wort passt einzig noch in den Anzeigenteil von Zeitungen, wo denn auch öfters Persönlichkeiten für Aufsichtsräte oder Vorstandsposten gesucht werden... Indem es destruiert wird, kommt unversehens auch ans Licht, wie es sich mit dem, was es verbirgt, wirklich verhält. In der Destruktion verschärft sich die Wahrnehmung."

In seiner zweiten Lebensperiode ist Oskar den anderen Erwachsenen Ähnlicher geworden. Die Zeit, in der er mit seinem Blech das "Blech" der Zeit vor und während des Krieges zu übertönen versuchte, wo sich seine Stimme in seinem Zorn und Ekel bis zum Glaszerschneiden steigern konnte, ist vorbei. Immer noch kleiner als die übrigen, und mit einem Buckel versehen, fristet er sein Leben zuerst als Steinmetzpraktikant, dann als Kunstmodell. Seinen überlegenen Verstand jedoch hat er sich bewahrt. Damit beobachtet er im Westdeutschland vor und nach der Währungsreform ein in vielem von seiner gewohnten Danziger Umgebung verschiedenes Milieu, das der Künstler und der Kunstschulen. Trotz seiner ironischen Lebensbetrachtung findet er sich einsam. Seine Vorliebe zu Krankenschwestern, verleitet durch die Krankenschwestertracht, steigert sich zu Besessenheit, zu

---

<sup>1</sup> in "Akzente", 1/2/1966, S. 80.

einen fieberhaft körperlichem Schmerz. Seine Enttäuschung treibt ihn wieder seiner Trommel zu, vor deren Wiederaufnahme er zuerst zurückschreckt: "Oskar hat gebüsst, erlasst ihm die Trommel, alles will ich halten, nur das Blech nicht !" (S.568). Schliesslich ergreift er die Trommel doch, und trommelt, von Klepps Flöte begleitet, wie in alten Zeiten (S.611). Am Ende dieser Periode hat er die Fähigkeit gewonnen, den Menschen durch seine Trommel "die Welt aus dem Blickwinkel der Dreijährigen deutlich" zu machen (S.643).

Damit beginnt - wie es scheint, gegen seinen Wunsch - die dritte Periode in Oskars Leben, die Zeit als Trommelvirtuose und Konzertsoloist. Nicht sogleich jedoch: Erst muss er sich sicher sein, dass ihm nichts andres übrig bleibt als diesen Weg zu gehen. Noch einmal muss er den Atlantikwall besuchen. Dann entscheidet er sich: "Es galt die Erfahrung des dreijährigen Blechtrommlers Oskar während der Vorkriegs- und Kriegszeit mittels der Blechtrommel in das pure, klingende Gold der Nachkriegszeit zu verwandeln" (S.664). Denn in der veränderten Friedenssituation findet er die Menschen unverändert. In dieser Periode nehmen die Übernatürlichen und anti-realistischen Begebenheiten wieder zu: Zuerst das geistergleiche Wiederauftreten seines alten "Meisters" Bebra, der Oskar zur Unterschreibung eines Kontraktes zwingt; dann sein erstaunlicher Erfolg auf der Bühne im Beeinflussen der Menschen; seine geisterhafte Vertreibung der Weluhn-Verfolger; und die phantastisch-groteske Aufbewahrung des gefundenen Ringfingers, dessen "Anbetung" und schliesslich die Motivierung der Anzeige, die ihn zum langersehnten Asyl führt. Eine masselose Gleichgültigkeit diesem Leben gegenüber hat Oskar ergriffen, die ihn über die Umwege, die die gewöhnlichen

Menschen ergreifen müssen, um etwas erklärlich zu machen, in seine Anstalt als Zuflucht treibt.

Die letzte Periode umfasst die nahezu zwei Jahre, die Oskar in der Anstalt zubringt; sein Aufenthalt ist am Ende des Romans noch nicht zu Ende. In dieser Zeit verfasst er seine "Memoiren". Diese Periode ist in Abschnitten als Gegenwartsebene über das ganze Werk zerstreut. Sie zeigt Oskar zu Beginn sicher und geborgen im Metallbett seiner Anstalt verschanzt, debonnär und voll gutmütigem Humor auf seine Umgebung herabschauend. Seine Haltung hat sich im letzten Kapitel beträchtlich geändert: Die Wiederaufnahme seines Prozesses und damit der wahrscheinliche Freispruch "droht" ihm; dadurch würde er aus seinem letzten Zufluchtsplatz in die Welt der Erwachsenen zurückgestossen. Die Schwarze Köchin droht ihm, das Gefühl von Schuld, Verlassenheit und Ausgeliefertsein an die Zufälligkeiten des Lebens. Oskar schliesst seinen Lebensbericht in grösster Besorgnis und lässt den Leser nichts Gutes ahnen.

#### Die Gestalten der Umwelt Oskars.

Die Gestalten der Umwelt Oskars aus Buch I und II entstammen dem Kleinbauerntum, dem Kleinbürgertum und der Arbeiterklasse; dazu kommen in Buch III Charaktere aus Künstlerkreisen. Während die männlichen Gestalten viel zahlreicher sind, üben die weiblichen einen viel grösseren Einfluss auf Oskar und seine Umwelt aus. Vor allem sind es drei Frauen, deren Einwirkung auf Oskar das ganze Werk durchzieht: Die Grossmutter, die Mutter und Maria Truczinski, Oskars "Geliebte" und spätere Stiefmutter.



## 2. Die Grossmutter.

Die Ahnfrau der Familie Oskars ist die Grossmutter Anna Koljaiczek. Als junge Frau in der Kartoffelackerszone (S.12 - 20) eingeführt mit gutmütig humorvoller Ironie, ist sie es, die ihren späteren Gemahl vor seinen Verfolgern rettet. In ihrem langen, abwechslungsreichen Leben wird sie fast eine legendäre Erscheinung, für Oskar das Symbol der Ruhe und der Beschützung. Zu ihr kommt er, wenn er sich von seiner Umwelt bedrückt fühlt: "Eirgends konnte ich ruhiger leben als unter den Rücken meiner Grossmutter" (S.145). Immer wieder, auch als erwachsener Dreissigjähriger, kommt Oskar in Gedanken auf das phantastisch-groteske Bild der Grossmutterrücke in seiner Bedrängnis zurück.

Die Grossmutter erscheint in zwei verschiedenen Sphären: Einmal ist sie mit vielen realistischen Zügen in der Wirklichkeit verankert; Oskar idealisiert die Grossmutter nicht, er erkennt ihre Fehler. Sie bleibt menschlich, wenn immer sie als Person erscheint. Ihre Bauernochlkäue, die vor Erpressung nicht haltmacht, wenn es gilt, ein vorteilhaftes Geschäft zu machen, gibt Oskar den Gedanken ein, seine Mitmenschen durch sein Glaszersingen in Versuchung zu führen. Der Schmerz um den Tod der Tochter lässt die Grossmutter dem Matzerath gegenüber ungerecht werden. (S.189). Trotz ihrer geringen Bildung - sie kann nicht hochdeutsch und bedient sich immer des breitesten Dialekts - ist sie allen Familienmitgliedern an gesundem Menschenverstand überlegen. Obwohl sie anfänglich das "Eündnis" von Agnes und Jan geduldet hat (S.42), betrachtet sie dessen Fortsetzung nach Agnes' Verheiratung als eine "Sauerei" und bringt Ordnung in die verwirrte Geburtstagesgesellschaft: Die herkömmliche Moral bleibt

auch die ihre.

Ausser dem unzerstörbaren Zentrum der Familie ist die Grossmutter auch die Verkörperung des Stammes der Kaschuben, die trotz ihrer schwierigen Lage zwischen Deutschen und Polen<sup>1</sup> ihre Heimat nicht verlassen wollen. Sie nimmt das Leben wie es sich in ihrer bäuerlichen Umgebung bietet, hat nichts für die Politik über - denn sie fühlt sich machtlos - und beurteilt die Menschen nach ihrem Verhalten ihr und ihren nächsten Familienangehörigen gegenüber.

Doch während Oskar seine nächsten Familienangehörigen im täglichen Verkehr beobachten kann, kommt er mit der Grossmutter selten zusammen. Daher weiss er wenig Genaues von ihrem Leben; er weiss nichts von ihrem Leben auf dem Bauernhof zu berichten, den sie für ihren frommnährischen Bruder Vinzent führt. So kommt es, dass Oskar oft mit seinen Gedanken bei der Grossmutter ist, vor allem, wenn das Leben ihm weh tut. Die Gestalt der Grossmutter wächst in seiner Phantasie und wird zu einer weiblichen Huldengestalt. So überrascht es den Leser auch kaum, keinerlei Ironie zu finden, wenn Oskar die Grossmutter bei ihrem dummdreisten Erpressungsversuch ertappt. Die Ironie richtet sich vielmehr gegen ihr Opfer<sup>2</sup>. Trotzdem er ihr Benehmen nicht billigen kann, wird die Grossmutter nicht getadelt. Sie ist eine Gestalt wie die "Mutter Natur", die, obwohl sie vieles nicht so macht wie wir Menschen es wünschen, zu tadeln sinnlos wäre.

Aus dieser unangreifbaren Sphäre kommt die Grossmutter gelegentlich wieder als wirkliche Person

---

<sup>1</sup>Vgl. S. 500: "... wenn man Kaschub is, das raicht weder de Deutschen noch de Pollacken."

<sup>2</sup> Vgl. S. 145: "... wollten es wohl geschenkt bekommen oder ...."

in diese Welt zurück, wie S. 303, 304, wo er ihr die Begräbnisstätte von Jan verrät; oder S. 499 - 501, wo sie zum Kolonialwarenladen, der nun in Fajngolds Händen ist, zurückkommt, um sich Petroleum zu beschaffen und Bericht zu erstatten über ihre Erlebnisse. Trotz der schweren Zeiten zeigt sie auch da noch ihre unzerstörbare Lust am Leben und ihren gesunden Menschenverstand.

Ihr Einfluss auf Oskar ist kein direkter, ausser dem In-Versuchung-Führen. Sie ist mehr der feste Halt, der Ruhe- und Rastpunkt, zu dem sich Oskar immer wieder zurücksehnen kann, ein Ankerpunkt für seine wandernden Gedanken.

### 3. Agnes Matzerath.

Grenzen die Gefühle, die Oskar seiner Grossmutter gegenüber empfindet, fast einer mystischen Verehrung, so ist seine Mutter Agnes eine Gestalt, die jeder Mystik entbehrt. Gebildeter als ihre Mutter Anna Koljaiczek - sie kann Klavier spielen (S. 132) und hochdeutsch sprechen - ist sie weniger willens- und lebensstark. Ihr Verhängnis ist ihre Zuneigung zu Jan Bronski. Doch auch ihm gibt sie sich nicht rückhaltslos hin<sup>1</sup>. Sie ist schwärmerisch, doch hat sie auch einen nüchternen Blick (S. 72), vor allem, wenn es um ihren Vorteil geht. Immer bleibt sie von der Rechtmässigkeit ihrer Handlungen überzeugt, selbst wenn es ein Ehebruch ist (S. 113). Eine stramme Figur (S. 112), die zur Fülle neigt (S. 125), ist sie eitel und gutmütig (S. 125), vor

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 131: "... sah Jan Bronski massvoll gelegentlich..."; und S. 200: "Aber wer hatte Mama ganz besessen? Selbst Jan Bronski nicht."

allen, wenn sie etwas umsonst erhält; oft kindisch und eigensinnig (S. 168, 177, 184), dann sentimental (S. 124, 156, 159), kindlich stolz (S. 78), oft unlogisch in ihrem Denken (S. 94). In ihrer Liebeswut ist sie weniger schamhaft als ihr Partner Jan Bronski. Ihn liebt sie, soweit sie wirklicher Liebe fähig ist.

Warum diese zwei Menschen nicht heirateten? Der Grund liegt wohl in dem volkstümlichen Vorurteil ihrer nahen Verwandtschaft; und dieser Zug zeigt wiederum, wie wenig diese beiden eigene Gedanken haben. Sie heiraten nicht und gehorchen damit dem Wortlaut des "Gesetzes", dem Sinne nach jedoch verletzen sie es tagtäglich.

Vielleicht weniger die Liebe als die Erotik ist Mamas grosse Leidenschaft; zu jeder Gelegenheit ist Mama erotisch erregbar, solange nur Jan zugegen ist: Beim Skatspiel (S. 75), bei körperlichem Unbehagen (S. 176), wenn nur Matzerath den Rücken dreht und die beiden allein lässt (S. 120, 136, 155, 178, 182).

Schliesslich fühlt Agnes trotz der Überzeugung ihrer "Rechtlichkeit" Gewissensbisse, die sie durch regelmässige Beichte (S. 159: "jeden Sonnabend") zu beschwichtigen sucht. Und doch findet sie neben dem Geschäft, das sie führt, neben ihrer Beschäftigung mit Jah noch ein bisschen Zärtlichkeit für ihren Sohn Oskar; sie denkt, dass Oskar "ein Kreuz ist, das man tragen müsse" (S. 95), und sie tut für ihn, soviel sie kann, ihrem kindlich-egoistischen Charakter entsprechend<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Z.B. die Theaterbesuche, S. 123, 124; Besuche bei Markus und Trommelbeschaffung; auch wenn ihr Sohn im Unrecht ist, hilft sie ihm und beschützt ihn, S. 167: "Nur Mama versagte nicht"; und S. 69: "Anfangs bezahlte Mama auch treu und brav."

Agnes Matzerath ist keine Gestalt, die wie die Grossmutter eine "feste Burg" darstellt, doch ist sie menschlich bei all ihren Fehlern. Und so ist es kein Wunder, dass Oskar sich bei ihrem Tode ganz verlassen fühlt (S.200): "...denn Oskar litt am meisten unter ihrer Abwesenheit", führt aber gleich, wie aus Angst, bei einer Sentimentalität erwischt zu werden, mit den zynisch-satirischen Worten fort: "die seinen Alltag störte, sogar in Frage stellte. Mama hatte mich reingelegt." Es ist wohl - ausser seiner üblichen Ironie - verzweifelter Trotz, der ihn so sprechen lässt; hatte er sich doch selbst zuvor der Schuld am Tode seiner Mutter bezichtigt. Bei ihrem Tode kann Oskar nicht weinen (S.186) und fühlt sich nicht überrascht; es kam ihm vor, "als suche sie schon seit Jahren angestrengt nach einer Möglichkeit, das Dreiecksverhältnis ... aufzulösen." In einem Nekrolog, der mit seinen kurzen Sätzen trotz Ironie Oskars Erschütterung ausdrückt und sich anfangs fast wie Schluchzen liest, zeigt er, dass er eine Person verloren hat, die er nicht zu ersetzen hoffen kann (S.187,188). Und immer wieder kommt Oskar im Verlaufe seiner Weitererzählung auf seine "arme Mama" zu sprechen; seine Trauer, oder sein Bedauern, dass sie tot ist, begleitet ihn auf allen seinen Wegen. Nicht dass er sie je um Hilfe oder Schutz hätte anrufen können wie seine Grossmutter; doch war seine Mutter ihm fast so nahe wie seine Trommel, mit der er sie vergleicht (S.200): "... klammerte ich mich ... um so fester an die geschmähte Trommel; denn die starb nicht, wie eine Mutter stirbt."

Entscheidend für Oskars Leben erstreckt sich der Einfluss Mamas über ihre Umwelt auf lange Jahre nach ihrem Tod. So "rettet der Schatten meiner armen Mama, der dem Matzerath lähmend auf die

Finger fiel" (S.435) Oskar vor dem sicheren Tode in einer "Anstalt", worin man "unnütze Volksgenossen" aus dem Wege schaffte.

Durch ihren täglichen Umgang mit ihm und durch die Möglichkeit einer konstanten genauen Beobachtung hat die Gestalt Mamas für Oskar nichts Verborgenes, Geheimnisvolles. Er weiss viel mehr von ihr als sie ahnt; er ist ihr geistig bei weitem Überlegen. Ausser dem missglückten Tag in der Volksschule gibt sich Mama nicht mit Oskars Lernen und mit seiner Erziehung ab. Sie hat auch keine Zeit; sie führt ja den Kolonialwarenladen, und ihre "Freizeit" wird meist von Jan Bronski beansprucht. So kann von einer willentlich direkten Beeinflussung ihres Sohnes kaum eine Rede sein. Doch dadurch, dass Oskar sie bei ihren Gängen, auf die sie ihn aus Ermangelung eines besseren Aufbewahrungsortes mitnimmt, begleitet, kommt er mit Personen und Einrichtungen in Kontakt, die Oskar weiterhin beeinflussen: Zuerst einmal lernt er das Sprechzimmer des Dr. Hollatz und die Krankenschwestertracht kennen; dann durch den kurzen Aufenthalt in der Schule das Erziehungssystem und die Kinder seines Alters, von denen er keine hohe Meinung hat<sup>1</sup>. Das wichtigste Ereignis, dessen Einfluss jahrelang nachwirkt, ist Mamas regelmässiger Kirchenbesuch. Da sie dabei zu sehr in ihre eigenen Probleme vertieft ist, hat Oskar die beste Gelegenheit, auf eigene Faust weiter vorzudringen und seine Experimente und Vergleiche anzustellen. Sein Hang zur katholischen Kirche, speziell zur Herz-Jesu-Kirche, wirkt

---

<sup>1</sup> Vgl. S.89: "Die Horde brüllte"; oder S.90: "... wegen der Lärmel hinter mir."

auf sein späteres Leben <sup>1</sup> wie auf das Leben Marias ein. Weiter kommt er - noch weniger direkt - durch Marias "Abwesenheit" mit dem Arbeitermilieu um Herbert Truczinski und dem Fetisch Niobe in Verbindung; ebenso mit Bebra und damit zum Fronttheater am Atlantikwall und allem Folgenden.

Somit sind durch Marias Leben und Tun alle Erlebnisse Oskars verbunden.

#### 4. Maria Truczinski.

Bald nach dem Tode seiner Mutter ist es Maria Truczinski, die deren Platz bei Oskar, Matzerath und im Geschäft einnimmt. Marias Stellung Oskar gegenüber wird durch zwei Tatsachen erschwert: Einmal ist sie Oskar gleichaltrig - die anderen Frauen, die ihn beeinflussen, sind viel älter als er -; vor allem aber kann Maria Oskars Gleichaltrigkeit nicht einsehen. Sie behandelt ihn, wie alle übrigen Menschen, wegen seiner kleinen Gestalt auf viele Jahre hin als kleines zurückgebliebenes Kind. Und daraus entstehen Komplikationen, durch die Oskar Maria lieben und gleichzeitig hassen lernt. Zudem stammt Maria aus der Arbeiterklasse, die der besitzenden Kleinbürgerklasse, zu der die Familie Matzerath gehört, Dienstboten stellt.

Nach zwei Auftakten <sup>2</sup> folgen drei Kapitel, die hauptsächlich Maria gewidmet sind <sup>3</sup>; schon daraus lässt sich die Wichtigkeit ihrer

---

<sup>1</sup> Vgl. die Kapitel: "Die Stäuber" und "Die Nachfolge Christi".

<sup>2</sup> S. 202, die Maria einführt, und S. 243, die Maria in der Gegenwart darstellt.

<sup>3</sup> Buch II, Kap. 5, 6, 7.

Person für Oskar bemessen. Zunächst ist das Bild Marias gänzlich vorteilhaft: "Sie hiess nicht nur Maria, sie war auch eine" (S.308). Im herabgekommenen Geschäft, wie im Zustand Oskars, schafft sie sofort Besserung. In kurzem versteht sie, Matzerath zu leiten und Oskar zu helfen. Sie übernimmt Oskar gegenüber eine der Hauptfunktionen seiner Mutter: Die Beschaffung der Trommel, eine Aufgabe, der sie bis zu Oskars Niederschreiben in der Anstalt pünktlich und gewissenhaft nachkommt, obwohl ihr das Verständnis dafür fehlt (S.243).

Maria ist die einzige Person im Roman, deren Ausseres im Detail realistisch genau beschrieben wird (S.309 - 311); das spricht für den Eindruck, den sie auf Oskar machte und sogar ganz am Ende des Romans noch macht<sup>1</sup>. Auch ihre Fähigkeiten werden verzeichnet, wie sie anfänglich sichtbar werden: Ihr Mundharmonikaspielen der zur Zeit gängigen Schlager (S.311); dies weist auf ihre Liebe der Musik hin, gleichzeitig wie auf ihren Mangel an Ausbildung und Geschmack, und bildet einen Kontrast zu dem höher entwickelten Sinn für Musik von Oskars Mutter, die sich bis zur Oper aufschwingen konnte; ihre Geschäftstüchtigkeit (S.311, 312), die sie mit Oskars Mutter gemein hat, und die ihren späteren Erfolg im geschäftstüchtigen Nachkriegsdeutschland erklärt; auch ihre Bescheidenheit (S.311) und Frische (S.310). Sie nimmt Mutterstelle bei Oskar ein, und behandelt ihn nur seiner Körpergrösse gemäss, nicht seinem Alter nach,

---

<sup>1</sup> Vgl. S.707: "So könnte ich ... Maria einen zweiten Heiratsantrag machen."



was Oskar sehr geniert <sup>1</sup>. Auch später noch nimmt sie Oskar nicht ernst, wenn er ihr seine geschlechtliche Überlegenheit beweist - wie ja die Frauen in der "Blechtrommel" meist triebmässig handeln, nicht verstandesmässig. Erst viele Jahre später, als Oskar für die Familie Marias aufkommt, besonders dann, als er ihr das Geld zur Gründung ihres Geschäftes gibt (S.673), sieht sie ihn für voll an, obwohl sie ihn auch dann nicht wirklich begreifen kann.

Die Unbekümmertheit Marias in Oskars Anwesenheit. beim Entkleiden lässt Oskar geschlechtlich rasend werden (S.318,319). Und Maria merkt es nicht. Selbst die Erfahrung mit dem Brausepulver und die dadurch erfolgte Erregung lassen Maria noch nicht an Oskars Männlichkeit glauben. Oskar dagegen denkt den ganzen Tag über die "Liebe" nach, liest in seinem Rasputin - Goethe - Potpourrie nach, brütet über die Erinnerungen seiner früheren Beobachtungen, und beginnt die "Knäueliebe" zu hassen, der er später dann doch selbst erliegen sollte.

Schliesslich ist es wieder Maria, der er den ersten geschlechtlichen Verkehr verdankt. Seine Liebe zu Maria hält an bis zum Ende des Romans, von gelegentlichen Hassausbrüchen abgesehen, obwohl er bald die Veränderung in ihrem Charakter eingesehen hat. Oder Oskar sah vielleicht mehr

---

<sup>1</sup> Man vergleiche damit das Verhältnis von Mama zu Jan Bronski, wobei auch dort der Mann der schamhaftere Teil war (S.314).

das Erwachen ihres weniger marienhaften Wesens. Denn Maria, die aus einem armseligen Milieu stammt, will im Leben Erfolg haben. So gelingt es ihr, Matzerath zu heiraten, nachdem sie seine Geliebte geworden war. Und sie versteht das Geschäft zu führen, ist tüchtig im Haus und stellt Matzerath, den Koch, zufrieden. Später wird sie durch den Verlust ihres Bruders Fritz fromm und geht, mit Oskars Hilfe, in die katholische Kirche, die Herz-Jesu-Kirche, wo dann Oskar auch sein so lang ersehntes Wunder erlebt.

Doch wenn es auf seine Stiefmutter Maria angekommen wäre, hätte man Oskar in die "Anstalt" gesteckt. Selbstständiges Denken ausserhalb des Geschäftsbereiches und tiefes menschliches Mitgefühl kann man von ihr nicht erwarten; freundlich und sentimental wie sie ist, bleiben ihre Gefühle nur an der Oberfläche; in erster Linie sorgt sie für sich selbst, und das um so mehr, je älter sie wird (S. 673). Sie weiss sich in allen Lagen zu helfen, z.B. als Ostflüchtling im Schwarzhandel mit Kunsthonig - was in gewisser Hinsicht auch wieder ihren Mangel an Originalität verrät, da sie an das anknüpft, was sie von früher her kennt. Später, als Verkäuferin und Kassiererin heiratete sie beinahe ihren Chef, hätte ihr nicht Oskars Geldgabe etwas Besseres versprochen (S. 673).

Besonders in der Nachkriegszeit wird Marias Begierde nach Geld und Besitz stärker - wohl ein Zug der Zeit, in die sie als geschäftstüchtige Frau gut hinpasst. Sie wird eine "im Westen guteingebürgerte Person, ... kein Schwarzhandel treibender Ostflüchtling mehr" (S. 569), kann aber ihre Erziehung, oder ihren Mangel an Bildung und ihre Beschränktheit in Dingen der Kunst nicht verleugnen, wenn sie Oskar

"ein Ferkel, einen Hurenbock, ein verkommenes Subjekt" (S.569) nennt, als sie das Kunstplakat erblickt, wozu Oskar Modell gestanden hatte; das Geld aber, das er damit verdiente, ist ihr doch nicht unwillkommen.

Marias Einfluss auf Oskar zeigt sich sofort, als er mit ihr in Berührung kommt. Zuerst bei der körperlichen Berührung, wenn sie ihn entkleidet und wie ein Kind wäscht; seine Gedanken werden dadurch auf bisher unbetretene Pfade geleitet. Maria ist es dann, die ihn zum ersten Male mit geschlechtlicher Erregung und Liebe bekannt macht; was er früher teilnahmslos beobachtet hatte (S.318,331), führt er jetzt selbst aus (S.332,333). Bitterlich enttäuscht zuerst, als er findet, dass Maria, entkleidet, genauso aussieht wie andere Frauen - Oskar ist also doch nicht ganz so abgebrüht wie er sich gerne gibt, jedenfalls nicht dann, wenn ihm eine Person nahesteht -, dann besonders durch Marias "Knäuel Liebe" mit Matzerath (S.339 - 343), wird Oskars Liebe zeitweilig zu Hass (S.346), der ihn zu "Abtreibungsversuchen" führt (S.354,356). Dann wird er der "Greffschen" in die Hände getrieben, von wo er nach Greffs Tode mit Bebra zum Fronttheater geht... Doch nach seiner Krankheit und seinem Wachsstum kommt Oskar wieder zu Maria zurück zur "Schwarzhandelszentrale". Durch Marias Ungeduld und durch ihre dauernden Vorwürfe<sup>1</sup> wird Oskar Steinmetzpraktikant. Später veranlasst ihn Marias Haltung eine neue Wohnung zu nehmen, die in ihrer Folge seine Erlebnisse mit dem

---

<sup>1</sup> Vgl. S.530: "Siehste, Oskar, das können wir uns jenemigen, weil wir die Hände nicht in den Schoss nicht legen."

"Igel", der Schwester Dorothea, Klepp, Schmuß, und alle anderen Abenteuer mit sich bringen. Am Ende ist Maria eine husserlich elegante Dame, "Abonnentin eines Modejournals" (S.309), hat "einen modisch geschnittenen Wuschelkopf" (S.310) und trägt Schätze "sogar italienischer Herkunft" (S.311). So sind durch das Verhalten der zwei Frauengestalten Mama und Maria alle Abenteuer, die Oskar erlebt, die notwendigen Folgen seiner Reaktionen.

##### 5. Die übrigen Frauengestalten von Buch I und II.

Die anderen Frauengestalten entsprechen im allgemeinen dem Muster von Mutter- und Erziehergestalten, wie sie in Mama und Maria auftreten.

Oskars geistige Ausbildung wird durch Gretchen Scheffler "geleitet und vervollkommenet", die seinen Mangel an normalen Lehrkräften ersetzt, dadurch dass sie mit Oskar durch ihre abgelagerten alten Bücher geht, vor allem durch die Rasputin-Goethe Lektüre und den verjährten Flottenkalender (S.100 - 102); diese Bücher, ein Symbol von Oskars menschlicher Erfahrung von körperlichen und geistigen Freuden, sowie von trockenen Tatsachen, begleiten Oskar auf seinem Lebensweg. Immer wieder wird er zwischen ihnen hin und her gezogen.

Oskars geschlechtliche Ausbildung wird durch "die Greffsche" weitergeführt, in dem reichlich unappetitlichen Kapitel "Fünfund-siebzig Kilo" (Buch II, Kap.9). Greffs Freitod entlässt Oskar aus dieser Lage, so dass er mit der Raguna zeitweiliges Glück in körperlicher und geistiger Vereinigung finden kann. "Die Greffsche"

taucht gegen Ende von Buch II noch einmal auf, um einen Aspekt des Verhaltens der russischen Eroberer zu charakterisieren (S. 471, 472, 479).

Beide Frauen, Gretchen Scheffler wie Lina Greff, werden aus verschiedenen Gründen in körperlicher Hinsicht - und das ist die einzige Hinsicht, in der die Menschen um Oskar ihre Zu- und Abneigung zeigen können - von ihren Männern vernachlässigt, und suchen so, im Umweg über Oskar einen Ausweg zu finden. Die geistige Beeinflussung durch die Bücher der Gretchen Scheffler erweist sich in vielem als weitreichender und anhaltender als der kurze Verkehr mit der "Greffschen".

Die Mutter Truczinski übernimmt zeitweilig für Oskar die Rolle von Mutter und Grossmutter zusammen. Eine wenig gebildete Arbeiterfrau, deren Mann auf eine unehrenvolle Weise "geendet hatte"<sup>1</sup>, hat sie, gleich Oskars Grossmutter, mehr gesunden Menschenverstand als die Menschen um sie. Verschiedene Male findet Oskar in ihrer kleinen Wohnung ein Heim, in dem er sich wohl fühlt (S. 202, 356, 385, 447) und vor seiner Umwelt Ruhe hat. Ebenso unauffällig wie sie in die Geschichte eingetreten ist, scheidet die Mutter Truczinski aus der Erzählung aus... (S. 465).

Eine untergeordnete Rolle spielt Gusto Truczinski, Marias Schwester, "eine ruhige Person, um die dreissig herum". Sie heiratet

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 214: "Du endest nochmal wie dein Vater geendet ist."

einen Oberkellner in Düsseldorf ,und nimmt dann später die Flüchtlinge Maria,Kurt und Oskar auf. Gute ist das ausgesprochene Gegenteil ihrer aktiven und energischen Schwester Maria.

Schliesslich die "berühmteste Sonnambule Italiens",Roswitha Raguna. In dieser märchenhaft-phantastischen Gestalt findet Oskar vorübergehendes Glück und Erfüllung. Geisterhaft unfassbar wie Roswitha oft erscheint,verschwindet sie auch ebenso plötzlich und überraschend wieder aus Oskars Gesichtskreis. Mit übernatürlichen Kräften im Erraten der Vergangenheit und der Zukunft begabt - der Erzähler macht keinen Versuch diese Fähigkeiten zu erklären,so wenig wie Oskars Fähigkeiten erklärt werden -,ist sie eine so traumhafte Gestalt,dass der Leser kaum weiss,ob sie nicht doch nur in Oskars Phantasie lebt. Andererseits ist natürlich auch Roswitha mit genauen realistischen Merkmalen ausgestattet: Grösse,Herkunft und Beruf werden angegeben; vor allem ist es ihr Geruch,der Oskar immer wieder fesselt,ein Geruch von Zimmt und Muskat (S.414,707).

Die Raguna ist,für die kurze Strecke,in der sie auftritt,die weibliche Gegengestalt zu Oskar.

#### Anhang zu den Frauengestalten:

Der Geruchsinn ist bei Oskar stark ausgebildet. Besonders mit Frauen und "weiblichen" Männergestalten verbindet er bezeichnende Gerüche; dadurch wird den einzelnen Gestalten gewissermassen ein Etikett angehängt,wodurch immer wieder Assoziationen hervorgerufen werden. So ist es bei der Grossmutter Koljaiczek der Geruch "leichtranziger Butter" (S.194,251,419),der ihre Rücke umgibt; bei

Maria ist es der Geruch von Vanille (S.315,318,332,364); bei Agnes Matzerath, zuerst weniger deutlich, der Körpergeruch (S.180), später der Geruch vom Öl der Olsardinen (S.706); bei Oskars ersten Krankenschwester Inge der Geruch von Seife und Medikamenten (S.180); bei Lina Greff ein "strenge säuerlicher, vielfach gewobener Dunstkreis" (S.364), eine "Ausdünstung" (S.363); bei seinem weiblichen Onkel Jan der Geruch von "ausgesuchter Seife" (S.253) und Kölnisch Wasser (S.706); bei seinem Freund Klepp "der Geruch einer Leiche" (S.604); bei Schulkindern der besondere Geruch von "schlecht ausgewaschenen, halbzerfressenen Schwämmen, ... der Schweiß ... mit Spucke befeuchteter Griffel" (S.98).

Und von den Kindern und den Schülern hat Oskar keine hohe Meinung. Da er selbst geistig nie ein Kind war und sich so schwer in die kindisch-Kindliche Mentalität einfühlen kann, dagegen immer ein scharfer Beobachter und Analysierer ist, sieht er in ihnen die noch ungezügelte, oder ungenügend verdeckte Rohheit des Menschengeschlechtes. Schon im Kindergarten gibt es Schlägerei, weil sein Vetter Stephan ein "Pöckel" ist; gleichzeitig wird die ängstlich-unsinnige Haltung der Erwachsenen deutlich (S.82). Der erste und einzige Schultag verstärkt nur Oskars Hass der "Gören". Schlimmer als eine Herde Vieh sieht für Oskar das "Volk" aus (S.85). Schliesslich werden die Schüler nur noch als "Horde" (S.86), "Pande" (S.87), "Lümmel" (S.90) bezeichnet, Namen, die sie ihrer Haltung Oskar und der Lehrerin gegenüber wohl verdienen.

Der Autor will wohl sagen: Das ist das "Material", aus dem die Erwachsenen hervorkommen; wie kann so etwas gut weitergehen? Und

dazu kommt noch Oskars mehr persönliche Erfahrung mit den Kindern seines Mietshauses: Sie sind richtige "Kannibalen" (S.107). Das Erlebnis mit der "Ziegelsuppe" (S.109 -111) zeigt die ganze Rohheit der Kindheit und heilt Oskar für immer davor, mit Kindern irgendeinen Kontakt zu suchen. Einmal macht er eine Ausnahme, und er erfährt eine niederschmetternde "Abfuhr": Mit seinem Sohn Kurt (S.421, 422).

Oskar, der geistig sofort Erwachsene, kann der Kindheit keinen Geschmack abgewinnen.



Die männlichen Gestalten von Buch I und II.

6. Joseph Koljaiczek.

Die lange Reihe der männlichen Gestalten wird mit dem Erscheinen des Brandstifters Joseph Koljaiczek eröffnet. Unsicher und humervoll-sagenhaft wie sein Eintritt in die Erzählung ist auch sein Abgang. Er kommt als namenloser Flüchtling "kurz und breit" (S.15), von dünnen und langen "Uniformen der Feldgendarmerie" (S.17) verfolgt, und findet unter den Rücken der Anna Bronski Zuflucht, wobei er angeblich Oskars Mutter Agnes zeugte (S.21). Seine Verschlagenheit (S.419) zeigt Koljaiczek beim Annehmen der neuen Persönlichkeit des Joseph Wranka, dessen sämtliche Eigenheiten er imitieren kann (S.25) und dadurch dreizehn Jahre lang ungestört weiterlebt, bis er endlich doch entdeckt und wieder verfolgt wird. Ob er entkommen oder ertrunken ist, lässt der Erzähler offen. Nach längerem Schwanken zieht Oskar später die Version von des Grossvaters Flucht nach der USA vor, und glaubt - immer voller Zweifel - an seinen Grossvater Joe Cochic in Buffalo, USA. (S.700).

Anfänglich voller Komik dargestellt, fast auf der Ebene eines sprachlosen Tieres, wird Joseph Koljaiczek zu einer menschlichen Gestalt, sprachbegabt und einfallereich, sobald er sich zum zweiten Mal in seiner Existenz bedroht fühlt (S.27 - 35). Die Komik findet sich besonders in der Übertreibung: Aus der "Brandstifterzeit" hat Koljaiczek eine heillose Scheu vor dem Feuer bekommen; schon das Wort "Feuer" allein lässt ihn "feuerrot" werden (S.281, 314). Schliesslich wird er angezeigt und verschwindet auf eine der drei angegebenen

Weisen (S.34,35), ein weiteres Beispiel der Unsicherheit in Oskars Erzählhaltung.

Die Gestalt des Grossvaters Koljaiczek dient, neben ihrer Bedeutung der Familiengründung, in erster Linie dazu, die Lage im Nordosten Deutschlands, in der Maschubei, dem Leser in humorvoll-poetischer Art, die trotzdem eine gewisse Tragik enthält, darzulegen. Es sind keine feste Behauptungen oder geschichtliche Tatsachen; doch an Hand der legendären Erlebnisse des flüchtigen Brandstifters wird deutlicher als ein langer geschichtlicher Überblick mit Zahlen und Statistiken es tun könnte, die politische Stimmung und die Schwierigkeiten an der "polnischen" Grenze vor dem ersten Weltkrieg aufgezeigt: Das primitive Leben der Landbevölkerung, der vaterländische (=polnische) Stolz der alteingesessenen Bevölkerung in ihrer Unterdrückung<sup>1</sup> und ihr Zusammenhalten gegen die Unterdrücker (S.31,32). So gehen auch oft die Gedanken Oskars zu seinem Grossvater zurück<sup>2</sup>, wobei er manchmal eigene Charaktereigenschaften auf diesen Grossvater zurückleiten will (z.B. S.469) - wie man Ähnliches oft von geschwätzigen Verwandten hören kann. Oder wenn er die bekannte eitle Einbildung vieler deutschen Familien parodiert, die - vor allem nach den beiden Weltkriegen - angaben, reiche Verwandte in der USA zu haben.

---

<sup>1</sup> Vgl. S.24: "... Streit mit dem Sögemeister wegen eines von Koljaiczeks Hand aufreizend weissrot gestrichenen Zaunes."

<sup>2</sup> z.B. S.314,419,449,469,612,700,707.

### 7. Vinzent Bronski.

Vinzent Bronski, der Bruder von Oskars Grossmutter und Jans Vater, fühlt sich ganz als Pole. Nach dem Tode seiner Frau lebt er weltentrückt in einer Art harmlosen religiös-vaterländischen Wahnsinn auf seinem kleinen Bauernhof, den anfangs seine Schwester Anna leitet (S.23). Diese kommt nach der Verlobung ihrer Tochter Agnes mit Matzerath, wieder zu ihm zurück, um ihn nicht wieder zu verlassen (S.43). Vinzent wird als Verwandter gelegentlich zu den Matzeraths eingeladen (S.358) und kommt zu Besuch (S.295), wird auch manchmal von Oskar als "mutmasslicher" Grossvater erwähnt - mittels seines "mutmasslichen" Vaters Jan Bronski -, steht aber zu sehr ausserhalb der irdischen Welt<sup>1</sup>, um im Roman eine aktive Rolle zu spielen. Seine Hauptbedeutung liegt darin, dass Vinzent als Pole die Weltferne, die "Verstiegenheit" und den Mangel an Realitätssinn der Polen verkörpert. Auch sein Sohn Jan hat davon viel mitbekommen. Ausserdem wird durch Vinzent und seine Verwandtschaft mit Oskars Mutter deren, und im gewissen Sinn auch Oskars, Hang zur katholischen Kirche und deren Mysterien begründet.

### 8. Alfred Matzerath.

Am bedeutendsten für den Gang der Erzählung in Buch I und II sind die beiden männlichen Hauptgestalten Matzerath und Jan Bronski,

---

<sup>1</sup> Vgl. S.463: "Der kannte die Welt und redete wirr", wo der erste Teil des Satzes dem Sinne nach einem Weil-Satz gleichkommt.

die beiden Männer Mamas.

Matzerath ist Rheinländer, der im ersten Weltkrieg zufällig in die Gegend um Danzig verschlagen wurde, Agnes Koljaiczek im Lazarett kennen lernte, sich im Jahre 1920 mit ihr verlobte und sie nach einigen Jahren (S.43) - bezeichnend für den berechnenden Charakter beider Teile - schliesslich heiratete (S.44). Matzerath ist protestantisch, doch von einem Kirchenbesuch ist keine Rede; der konfessionelle Unterschied zwischen ihm und seiner katholischen Frau bereitet dem Zusammenleben keinerlei Schwierigkeit - dient aber auch zur Zeitkritik, indem damit die halbstarrige Kleinlichkeit in konfessioneller Hinsicht mancher Gegenden Deutschlands blossgestellt wird (S.168,169). Im Gegenteil, das Familienleben ist friedlich und scheint anfangs gemütlich; Matzerath kann sich seiner Lieblingsbeschäftigung, dem Kochen, hingeben, während seine Frau das Kolonialwarengeschäft geschickt führt.

Es zeigt sich schon hier - und wird später durch Jan Bronskis Gestalt noch verstärkt -: Die männlichen Hauptgestalten sind "weiblicher" als die weiblichen; denn diese haben mehr Energie und Zielbewusstsein; und das nicht nur im öffentlichen Leben, sondern auch in ihrem Privatleben. Ausserdem kann es "Mama" an Tatkraft mit beiden Männern aufnehmen, ja sie ist beidem zusammen an Witz und Verschlagenheit weit Überlegen.

Doch Matzerath ist mit seiner Lage ganz zufrieden; von der ausführlichen Wohnungsbeschreibung Oskars strömt geradezu satte kleinbürgerliche Behaglichkeit aus (S.45,46). Matzerath ist "oberflächlich"; er lässt keine noch so abgedroschene Redensart unbenutzt

vorbeigehen<sup>1</sup>. Seine charakterlichen guten wie schlechten Seiten sind die eines typischen Spießbürgers, der in seinem alltäglichen Kleinkram aufgeht und keinen Sinn für höhere, geistige Bedürfnisse hat<sup>2</sup>. Auch für Musik hat Matzerath kein Verständnis (S. 95, 128); wenn er aber mit seiner Familie von einem reichen einflussreichen Mann einen Freiplatz geschenkt bekommt, kann er nicht ablehnen, auch wenn er die ganze Zeit dabei schlafen muss (S. 127, 128).

Matzerath hat ein "weiches Gemüt, weinte sogar manchmal" (S. 95); auch war er "von Natur hilfsbereit, sogar gutmütig" (S. 125, 246). Wenn er dagegen auch nur ein kleines Geschäft machen kann oder den "starken Mann" spielen will, "kümmerte er sich überhaupt nicht um Mama" (S. 174), der es ganz übel ist. Doch bei ihrem Tode "weinte und jammerte " er (S. 185).

Obwohl Oskars Grossmutter "den" Matzerath am Tode ihrer Tochter beschuldigte, "verehrte (er) Grossmutter fast widerwillig und versorgte sie mit Zucker und Kunsthonig, mit Kaffee und Petroleum" (S. 189). Die detaillierte Feststellung besagt schon, dass sich Matzerath seine "Verehrung" hat etwas kosten lassen. Weiterhin hatte Oskar es hauptsächlich "dem" Matzerath zu verdanken, dass man ihn nicht in eine "Anstalt" wies, wo er dem sicheren Tode entgegengegangen wäre;

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 47; oder S. 132: "Dienst ist Dienst ... und Schnaps ist Schnaps"; oder S. 176.

<sup>2</sup> Vgl. S. 59: "... da muss man sich vor dem Schlafengehen Witze erzählen oder die Steuerabrechnung an die Wand malen, damit die Ehe einen geistigen Hintergrund bekommt."

Matzerath hatte seiner Frau versprochen, für Oskar zu sorgen, und er hält sein Versprechen, sogar gegen den ausdrücklichen Wunsch der Staatsgewalten. Als dann Oskar nach langer, unerklärter Abwesenheit von einem Jahr wieder zurückkommt, empfängt ihn Matzerath "wie ein Vater..., kam zu echten, sprachlosen Tränen" (S.415).

Matzerath war ein leidenschaftlicher Koch und vergass über den Kochen die ganze Welt<sup>1</sup>. Wie viele seiner Standesgenossen tritt er in die Partei ein, schon "im Jahre 34, also verhältnismässig früh, und brachte es dennoch nur bis zum Zellenleiter", (S.131), was auf seine laue Haltung deutet; denn es war sicher keine Begeisterung, die ihn zu diesem Schritt trieb<sup>2</sup>. Also ein typischer Mitläufer, der beim "grossen Haufen" bleiben will, weil er sich da Vorteile verspricht. So zeigt er sich auch beim Synagogenbrand am 9. November 1938<sup>3</sup>. Seine Sparsamkeit und Angst vor Geldausgaben selbst in Parteidingen gibt sich darin kund, dass er sich die Uniform "nach und nach" zusammenkaufte (S.132).

Aus der Trauer um seine Frau und dem übermässigen Alkoholgenuss (S.246) wird er durch Maria und ihre körperliche Hingabe gebracht. Schliesslich entschliesst sich Matzerath Maria zu heiraten, "auf Gretchen Schefflers Zureden hin" (S.341). Er muss eben immer jemand

---

<sup>1</sup> Vgl. S.385: "Der Mann ... war ganz verwachsen mit dem Kochlöffel"; und S.312: "er regierte in der Küche ... glücklich und zufrieden."

<sup>2</sup> S.200: "... man müsse vorsichtig sein, man wisse nicht, wie der Naso laufe."

<sup>3</sup> S.235: "... wärmte seine Finger und seine Gefühle über dem öffentlichen Feuer."

haben, der hinter ihm steht und ihn zu einem Entschluss drängt. Seine harmlose Unbedachtsamkeit lässt ihn das Abzeichen der Partei, der er eigentlich innerlich gar nicht angehört und die einfach ein weiterer Ausdruck seiner Oberflächlichkeit ist, bis zum letzten Moment tragen; er entfernt es endlich "auf Anraten der Witwe Greff" (S. 470). Bei seinem angstvollen Hantieren mit dem Abzeichen wird er von einem Russen erschossen, bevor er "an der Partei" ersticken kann (S. 474).

Matzerath ist der typische deutsche Kleinbürger und Geschäftsmann seiner Zeit. Ohne Tiefe ist er auch ohne Böswilligkeit. Seine Fehler sind die Fehler seiner "Klasse" und seiner Zeit. Sein Verständnis erstreckt sich nur auf materielle Dinge. Sein Lebensziel ist eine "behagliche" Häuslichkeit. Das wird auch in der Art seiner politischen Zugehörigkeit ausgedrückt: Wenn er sieht, wie der Wind weht in Deutschland, "setzt" er auf die Nazis. Von allen möglichen Parteigliederungen, in die er hätte eintreten können, sucht er sich die - wohlbekannt - bequemste aus, der man einfach durch das Zahlen des Mitgliedbeitrags angehören kann. Dann überlegt er es sich doch nochmal, und kauft sich langsam eine Uniform; denn er will schliesslich doch mehr werden als ein einfacher "Pg"; das sagt schon der "schneidige" Sturmriemen "unter dem Kinn" (S. 132): Er tut ein klein bisschen mehr als der "Nur-Zahler", das aber allmählich und vorsichtig: "Eine Zeitlang zog er weisse Oberhemden mit schwarzer Krawatte zu dieser Mütze ab" (S. 132). Als Geschäftsmann kalkuliert er alles ein; es wird schon etwas daraus herauspringen. Selbst in der Öffentlichkeit, ausser Uniform, folgt er nach Möglichkeit den Geboten

der Partei; so sieht er seine Frau nicht gerne in der Öffentlichkeit rauchen (S.177),gedenk der Naziparole: 'Die deutsche Frau raucht nicht'.

Die Verbindung von Matzerath trägt dazu bei,diese Einrichtung zu "entdämonisieren"; sie wird wie jeder andere kleinbürgerliche Klub ein Verein von Spiessern,der in "Mief" erstickt. Nichts von grossen Verbrechen,Schurkereien.Eine verbrecherische Aktivität wird kaum erwähnt + mit Ausnahme der Judenverfolgung des 9. November,was in erster Linie mit der SA in Zusammenhang gebracht wird. Damit wird der Partei die legendäre Verbrecherrolle genommen. Matzerath unterstützt die Partei ohne weiter darüber nachzudenken,wie es so viele seiner Zeitgenossen getan haben. Und er glaubt an die "Parolen" der Nazis wie an den Endsieg<sup>1</sup>.

Oskars Haltung Matzerath gegenüber ist einerseits stetig gleichbleibend,andererseits schwankend: Stetig ist er in seiner Benennung,die immer ironisch und geringschätzig "der Matzerath" heisst. Niemals spricht er ihn an,er berichtet nur über ihn. Denn Matzerath ist und bleibt eben ein Fremdkörper in der polnisch-kaschubischen Familie der Bronskis-Koljaiczeks,ein Fremdkörper,der sich nie ganz einbürgern lässt. Wie Oskar annimmt,war auch die Grossmutter schon mit dem Verlöbnis ihrer Tochter mit Matzerath nicht richtig einverstanden<sup>2</sup> und auch Oskar kann nur einen Fremdling

---

<sup>1</sup> Vgl.S.362; S.470: "Matzerath ... Husserte erstmals Zweifel am Endsieg",d.h. ganz kurz vor dem Eintreffen der Russen im Keller.

<sup>2</sup> Vgl. S.43: "Fast möchte ich glauben,dass meine Grossmutter Anna ... mit dieser Verlobung nicht einverstanden war."



in ihm sehen<sup>1</sup>. Manchmal geht sein abschätziges "Matzerath" noch weiter zum einfachen "der" (S.178). Oskar bemerkt auch oft genug, dass seine Mutter ihren Vetter Jan viel mehr begünstigt, und er hat im allgemeinen nichts dagegen einzuwenden<sup>2</sup>. Auch Matzerath weiss mehr oder weniger bestimmt von dem Verhältnis der beiden, und gelegentlich erweist er sich mehr als grosszügig<sup>3</sup>. Doch selbst wenn Oskar Matzeraths gute Eigenschaften wahrnimmt: Es bleibt immer hartnäckig bei der Bezeichnung "Matzerath". Nur wenn Oskar unpersönlich in der dritten Person berichtet (z.B. S.235,236), kann sein Verhältnis zu Matzerath das eines Sohnes zu seinem Vater werden. In allen anderen Fällen ist Matzerath bestenfalls der "mutmassliche" Vater, und das schon von Oskars Geburt an<sup>4</sup>. Deshalb ist es etwas überraschend, wenn wir hören, dass Oskar der Abschied von Matzerath schwer fällt bei seinem Abgang mit Ebras Fronttheater (S.385). Auch der Empfang bei seiner Rückkehr rührt Oskar, so dass er sich "auch Oskar Matzerath" nennen will (S.416). Als Grund von Oskars offensichtlicher Abneigung wird angegeben, dass Matzerath kein Verdienst für Oskars Trommel finden kann. Verschiedene Male wollte

---

<sup>1</sup> S.254: "Nur Matzerath blickt mich nicht an."

<sup>2</sup> Eine scheinbare Ausnahme auf S.59, wo ihr Tun als "Unfläterei" bezeichnet wird. Dies ist allerdings nur ironisch gemeint, um die Aufmerksamkeit des Lesers anzuziehen.

<sup>3</sup> Vgl. S.185: "Warum wollte das Kind denn nicht? Es ja gleich, von wem es ist."

<sup>4</sup> S.47: "... jener Herr Matzerath, der in sich meinen Vater vermutete."

er ihn sogar die Trommel wegnehmen (S.71,83), und später kümmert er sich nicht, oder nur sehr oberflächlich um Beschaffung einer neuen (S.245).

So kann Oskar gelegentlich die guten Charakterzüge Matzeraths bemerken und notieren, vorgeben kann er dem "Fremdkörper" Matzerath nicht, und es bleibt schließlich bei der kalten Ablehnung der ganzen Person. Gefühllos klingt dann auch die Bemerkung bei Matzeraths Begräbnis - er war schon seit mehreren Tagen tot - : "... jedenfalls noch es nach totem Matzerath." Oskar wirft seine Trommel auf Matzeraths Sarg ins Grab. Will er damit sagen, dass mit Matzerath das ganze Blech der Zeit begraben wird und Oskar somit keine Trommel mehr als Gegengewicht braucht? Und dass er sich jetzt endlich zum Wachstum entschliessen darf? Dazu gibt Oskar in seiner "Berichtigung" (S.485,486) selbst an, "Matzerath vorsätzlich getötet" zu haben, um nicht "sein Leben lang einen Vater mit sich herumschleppen zu müssen; denn hier glaubt er einmal fest, in Matzerath seinen richtigen Vater sehen zu müssen..."

Wieder macht Oskars schwankende Haltung eine klare Interpretation schwierig.

### 9. Jan Bronski.

Jan Bronski ist der Gegenspieler Matzeraths, oder vielmehr sein Mitspieler um die Gunst von Oskars Mutter wie im Skatenspiel.

Wie Mama stammt auch Jan aus einer kaschubischen Familie (S.57); von den Menschen aus Oskars Umgebung hat er den höchsten Grad formaler Bildung erreicht: Das Abschlusszeugnis der Mittelschule Karthaus (S.41);

Schon als Kind "schwächlich" (S.41), bleibt er auch als junger Mann schwächlich, so dass er trotz viermaliger Musterung während des ersten Weltkrieges nicht eingezogen wird (S.42). - Man vergleiche dagegen Matzeraths robuste Gesundheit und Kriegsteilnahme. - Jans Begeisterung für das Briefmarkensammeln - ein wesentlich "romantischer" Charakterzug - führt ihn in die mittlere Postverwaltungslaufbahn, zuerst im deutschen Dienst (S.41), dann, nach der Gründung des Freistaates Danzig, zur Polnischen Post und zur Erwerbung der polnischen Staatsangehörigkeit. Trotz seines freundschaftlichen Verhältnisses mit deutschen, später sogar nazistischen Mitbürgern bleibt er seinem selbstgewählten Vaterlande bis zum Ende treu, - wenn auch nur "notgedrungen" (S.249) - obwohl es ihn wiederholt in eine schwierige Lage versetzt (S.82, 248, 257).

Mehrere Male wird Jans Aussehen skizziert (S.23, 41, 57, u.v.a.): dass er ein leicht gebückt gehender junger Mann war, ein hübsches ovaleres, vielleicht etwas zu süßes Gesicht hatte; "seine ... Augen zeichneten sich durch die gleiche naiv verschlagene, strahlend dämliche Schönheit aus, die nahezu allen Bronskis zu Gesicht stand" (S.254); "der zierliche, immer etwas wohlödlige ... Jan Bronski" (S.152); dass er elegant gekleidet war (S.43, 136, 152); vor allem die blaue Farbe seiner Augen wird immer wieder betont (z.B. S.41, 159, 173, 268 u.v.a.). Die blauen Schwärmeraugen Jans sind wässerig (S.268); in ihnen spiegelt sich seine "Verstiegenheit".

Bei aller Furchtheit in Jans Aussehen und Auftreten ist Jan doch furchtlos und Angestrichen. Seine Furcht zeigt sich vor allem

bei der Verteidigung der Fohnischen Post, der er zuerst aus dem Weg zu gehen versucht (S.257). Schliesslich treibt ihn die Steigerung seiner Angst bis zum Wahnsinn (S.282,289,291), so dass er nicht mehr gewahr wird, dass sein Tod bevorsteht.

Jans grosse Leidenschaft ist seine Liebe zu seiner Cousine Agnes. Schon seit dem ersten Weltkrieg hatten sie sich geliebt (S.42), seitdem Jan bei seiner Tante Anna Koljaiczek wohnte. Nach Agnes' Heirat mit Matzerath wird das leidenschaftliche Verhältnis fortgesetzt (S.59,73,113,114,u.v.a.). Trotzdem, und obwohl Matzerath das Verhältnis ahnt (S.185), bleiben Jans Beziehungen zu ihm "fast freundschaftlich" (S.247). Vor allem ist Jan für Matzerath der notwendige dritte Mann im Kartenspiel. Jan verliert fast immer trotz guter Karten, da er beim Spiel nicht aufpasst (S.75). Diese Stelle ist, neben vielen anderen, wie auch die ganze Gestalt Jans für das Land Polen steht, symbolisch zu werten: Wie im Skatenspiel so auch im Leben verliert Jan trotz guter Möglichkeiten. Das einzige Mal, wo er gewinnt, ist kurz bevor er seinen grössten Verlust erleidet, vor dem Tode seiner Cousine (S.183). Aber Jan muss, seinem Charakter gemäss, eben so handeln: Sein effeminisiertes Aussere entspricht seinem Inneren. Ohne festen Halt muss er sich an etwas anlehnen. Und seine feste Stütze ist seine Leidenschaft zu seiner Cousine, die von den beiden der männlichere und robustere Charakter ist. Jan ist "schamhafter als Mama" (S.113); er richtet sich auch in musikalischen Dingen nach Mamas Geschmack (S.124), auch wenn ihm zum Durchhalten die geistigen Voraussetzungen fehlen (S.128). Ob es wirkliche Liebe ist, die die zwei Menochen immer wieder zu-

sammenbringt ? Der Erzähler scheint es zu bezweifeln<sup>1</sup>. Es liegt allerdings im Wesen des Erzählers Oskar nur Dinge darzustellen, die er genau beobachten kann, und nicht vorzugeben, den inneren Charakter einer Person zu kennen. Von der äusseren Handlung schliesst er - oder lässt den Leser selbst schliessen - auf die einzelnen Charakterzüge einer Figur. Wohl deshalb gibt er auch keine Gründe an dafür, dass Mama und Jan nicht heirateten. Wie wir die Gründe zu diesem Unterbrechen ihrer Kriegseliebe nur vermuten können, so auch die für Mamas Ende.

Auf jeden Fall scheinen Mama und Jan körperlich einfach zusammen zu gehören<sup>2</sup>. Und Mamas Heirat mit Matzerath kann diesen Vorlangen nicht lange im Wege stehen. Wenn Mama und Jan zugegen sind, herrscht immer eine erotische Atmosphäre, selbst beim banalen Skatspiel (S. 60, 73, 75, 249). Mama ist die aktive Persönlichkeit, Jan die passive. So ist es denn auch Mama, die durch ihren, wie es scheint, willentlichen Tod das "Dreiecksverhältnis" zu lösen sucht (S. 186).

Es ist leicht zu verfolgen, dass Jan Bronski gewissermassen das Sinnbild des Staates Polen ist - oder wenigstens das Symbol einer Hauptklasse dieses Staates; eine andere robustere, weniger gebildete Gestalt als Vertreter der Polen ist der Hausmeister Kobylla. - Dafür gibt es im Leben Jan Bronskis und in dem des jungen Staates Polen zahlreiche Parallelen: Aus einem Teil des damaligen

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 200: "Aber wor hatte Mama ganz besessen ? Selbst Jan Bronski nicht."; Ähnlich S. 254: "... jener... Blick meiner Mama... der ihm (Jan) ja ... Wohlwollen bis Leidenschaft gespielt hatte."

<sup>2</sup> Vgl. S. 59: "... die blindwütige Leidenschaft..."

Deutschland geformt, geht es zeitweilig zu Beginn des zweiten Weltkrieges unter. So tritt Jan aus dem deutschen Dienst, wo er sein Handwerk gelernt hatte, freiwillig zum neuen Staat über und stirbt bei dessen Untergang. Auch seine Lebens- und Geisteshaltung scheint der Polens zu entsprechen: Seine russische Eleganz - der Blick Polens nach Frankreich; seine schwärmerische Veranlagung und sein Mangel an Realitätsinn; man vergleiche damit die Schilderung des polnischen Adels (S.129). Obwohl Jan mit einer Deutschen verheiratet ist - die geographische Nähe Polen - Deutschland -, setzt er sein Liebesverhältnis mit seiner früheren Geliebten fort, mit seiner Cousine, die ihm später in der Not nicht mehr helfen kann, da sie nicht da ist.

Schon die Bezeichnung des Verwandtschaftsverhältnisses mit der im Deutschen auffälligen Schreibweise "Cousin" (S.41) statt einfach "Vetter" oder der Verdeutschung "Kusin" mag dazu beitragen, die beiden Personen Jan und Agnes Matzerath mit Polen und Frankreich gleichzustellen.

Jan spielt und verspielt immer. Im Roman selbst wird Jans Verlieren im Skatspiel dem Verlust Polens gleichgesetzt (S.249).

Dann Jans Spiel mit dem Kartenhaus, verglichen mit dem Angriff der polnischen Kavallerie auf die "Windmühlen", die Kavallerie, die - wie es damals im Kriege ganz allgemein in Deutschland bekannt war - die deutschen Panzer angriffen in der Meinung, sie wären aus Pappe. Und dieses "Kartenhaus" brach schnell zusammen.

Jans schwächliche Konstitution und seine Harmlosigkeit, und der von seinen Vörtern vorgeschobene Grund für seine Exekution entsprechen der damaligen politischen Lage des Staates Polen. Wie die

polnische Kavallerie später durch Oskars Trommel noch einmal auf den Plan gerufen wird, um mit Ross und Reiter in geisterhafter Attacke den Spuk der Meluh-Verfolger zu vertreiben (S. 694 - 695) und somit eine wirkliche Heldentat vollbringt, so wird auch Jans Andenken noch einmal beschworen nach dem Kriege, wo Jan in der Erinnerung seiner Landsleute - wohl der gleichen Klasse Monachen, die ihn früher verachteten - "ein polnischer Held" wird (S. 500). An dieser Stelle wirkt die von den Aussagenden unbeabsichtigte Ironie besonders stark.... So steht es auch mit dem Lande Polen: Die "Verstiegenheit", der übermäßige Stolz, der blind die Realität ausser acht lässt, der kaum besser war als Dummheit, wird im Rückblick als Heroismus gefeiert. Mit diesem Beispiel wird, wie im Falle der Partei und Matzerath, eine Entheroisierung vorgenommen.

Dass die Sympathie des Autors, als neutraler Beobachter hinter der Erzählgestalt versteckt, wenn irgendwo, so auf der Seite von Jan und Polen liegt, ändert nichts an seinem gleichgültig erscheinenden, nichts schonenden Bericht.

Von allen Gestalten steht Jan Bronski nach Mama dem Berichtter Oskar am nächsten. Schon in der äusseren Erscheinung spiegelt sich das Verwandtschaftsverhältnis: Vor allem sind es die blauen Augen der Bronskis, die es Oskar nahelegen, dass Jan mehr ist als sein Onkel (S. 254). Meistens ebenfalls als "mutmasslicher" Vater bezeichnet, spricht Oskar Jan direkt mit "Papa" an und "küsst" ihn (S. 285); so nahe kam Oskar nicht einmal seiner Mama. Jedoch ist bei dieser Gelegenheit Jan schon so weit in seinem Wahnsinn entrückt, dass er es nicht mehr aufnehmen kann.

Jan steht, wie Oskar, "klein und gefährdet" (S. 57) zwischen

den "Gesunden und Platzinnehmenden" - wie nahe liegt hier der Vergleich mit dem Staat Polen zwischen den Grossmächten - . Jan ist auch der einzige Mann, der für Oskars Bedarf einer neuen Blechtrommel Verordnungen aufbringt (S.75,76); er verteidigt Oskar "den Matzerath" gegenüber (S.83). Oskar wird der einzige Mitwisser des intimen Verhältnisses zwischen Jan und Mama (S.113), allerdings ohne deren Willen und nur, weil sie so sehr mit sich selbst beschäftigt sind, dass sie für ihre Umwelt keine Gedanken übrig haben. So merkt auch Oskar langsam, dass die Aufmerksamkeit, die Jan ihm zukommen lässt, keine wirkliche Anteilnahme an seinem Leben, sondern nur ein ziemlich oberflächliches Spiel ist, wobei Jan "die Augen nicht von Mama lassen" kann (S.136). Was Jan für Oskar tut, geschieht um Mamas willen, oder im Andenken an sie<sup>1</sup>; seine Gedanken hängen immer an seiner Cousine.

Jans Furcht und Verzweiflung, die im Wahnsinn enden, durchziehen drei Kapitel: Buch II, Kap. 1, 2 und 3. Die Darstellung beginnt mit einem "nervös angestregten Gelächter (S.253) und endet, als "der arme Jan blöde und glücklich vor sich hinlächelte" (S.289). Doch selbst bei dieser Schilderung einer "weibischen" Angst entbehrt Oskars Bericht nicht einer gewissen Sympathie für den "feigen" Jan; man vergleiche den Satz über das Thema "Mut" (S.270):

"Mein nutzloser Vater hatte eine solch genaue Vorstellung vom Krieg, dass es ihm schwer fiel, ja, unmöglich war, aus mangelnder Einbildungskraft mutig zu sein."

---

<sup>1</sup> Vgl. die Reparatur der Trommel, die zur Verteidigung der Polnischen Post führt, S.252.



Durch diese Gleichsetzung von Mut mit dem Mangel an Vorstellungsvermögen - eine Muscerot scharfsinnige Beobachtung - entschuldigt Oskar gewissermaßen Jans Benehmen. Ein einziger Halt bleibt Jan in seiner verzweifelten Lage: Das Skatopiel ! Mit Oskars Hilfe flüchtet er in die Irrationalität, wo er zum letzten Male in der Erinnerung an seine geliebte Cousine sein Glück findet.

Damit endet Jans Leben, das nach Hannas Tode kaum mehr als ein inhaltsloses Dahinvegetieren war. Und Oskar sucht seinen Verrat an Jan durch die Worte zu entschuldigen: "Der Jan hat das nicht mehr gemerkt, der war noch bei den Karten, der blieb auch weiterhin bei den Karten." (S.291).

Ob wir Oskars "Berichtigung" Glauben schenken dürfen ? Die Einführung dieser Berichtigung (S.290) deutet nicht darauf hin. Es sind eigentlich drei Punkte, die Oskar "berichtigt": Die genaue Art des letzten Kartenspiels, sein Mitnehmen der Trommeln, und sein Benehmen in Gegenwart der Heimwehrmänner. Die ersten zwei Punkte sind gänzlich unbedeutend und vergrößern durch ihre Ironie nur die Überraschung des Lesers, der die folgende Enthüllung nicht erwartet. Eine solche Haltung wirft auch Zweifel auf die Glaubwürdigkeit des Hauptpunktes, das Verhalten Oskars bei Jans Gefangennahme. Auf jeden Fall wäre Jans Schicksal das gleiche geblieben; denn die Kenntnis von Jans Charakter, seine ausführlich und immer wieder dargestellte Furcht, straft den Bericht des "Feldjustizinspektors" Lügen.

#### 10. Der Gemüsehändler Greff.

Ein weiterer Repräsentant des deutschen Kleinbürgertums, doch einer sich geistig bewussteren Schicht, ist der Gemüsehändler Greff. Er ist Vegetarier, d.h. er hat über gewisse Dinge seine eigenen Ansichten und richtet sich nicht unbedingt nach dem Geschmack der Massen.

Wohnhaft in der gleichen Strasse, wird er als "Freund Matzeraths" eingeführt (S.60). Ausser gelegentlichen Einladungen hört man später nichts mehr von ihrer Freundschaft. Im Gegensatz zu Matzerath ist Greff durch sein Pfadfindertum schon vor der Machtergreifung der Nazis vaterländisch und politisch engagiert<sup>1</sup>. Doch seine Gruppe wird schliesslich von den Nazis "gleichgeschaltet", übernommen, und er selbst tritt "noch rechtzeitig" (S.348) in die NSKK ein, wird im Kriege Luftschutzwart und ist der Mitautor eines bekannten Jugendliederbuches, das von den führenden Stellen in Berlin gepriesen wird.

"Greff war also ein patenter Mann" (S.348), vor allem als Pfadfinderführer, und das musste ihn den Machthabern verdächtig machen. Seine Liebe zum Pfadfindertum führt ihn allerdings auf Abwege: Langsam angedeutet, dann immer deutlicher gemacht, entpuppt er sich als homosexuell. Doch bleibt es mehr bei Andeutungen als dass es zu einer ausgesprochenen Anklage kommt<sup>2</sup> - und das ist für den Bericht bezeichnend; denn der Berichterstatter neigt nicht dazu, irgend jemand

---

<sup>1</sup> Vgl. S.348: " ... wusste auch allerlei über die Sendung des Deutschland in Ordensland zu berichten, ..."

<sup>2</sup> Vgl. S.60, 61, 86, 96, 193, 349, 351, 378).

zu verschonen, wenn er Beweise gegen ihn hat.

Greffs Fang zur "Körperpflege" (S.349) führt ihn zum Eisbaden im Winter, "in Begleitung mehrerer Knaben" (S.351)... Dieses Wort "Knaben" anstatt des üblichen "Jungen" spielt auf Greffs Homosexualität an: Man wird dazu geführt, an "Lustknaben" zu denken... Wohl diese Bevorzugung von Knaben lässt seine Frau Lina verschlampen (S.349)-- oder ist es umgekehrt? Greff selbst kümmert sich später kaum mehr um sie.

Ein zweiter Charakterzug, der Greff das Leben schwer macht, ist seine Vorliebe für das Basteln. Er hat Argor im Geschäft (S.96), dadurch dass er seine Basteleien auf die Waage und Gewichte richtet (S.97). So verliert er trotz bester Ware viel Kundschaft, - Weisst das nicht, dass seine "Klasse" viel Sympathie verliert dadurch, dass sie sich mit "falschen" Dingen beschäftigt? -

Trotzdem geht alles noch leidlich bis zum Anfang des Krieges. Als aber Greffs "Liebling" im Osten fällt und die Jugend nicht mehr zu ihm kommt, verfüllt Greff nach und nach und bogen am Ende in hochtheatralischer Weise Selbstmord.

Die erste Hälfte von Kapitel 8 (Buch II) ist ganz dem Gemüsehändler Greff gewidmet, eine Ehre, die nur ganz wenigen Personen im Roman zukommt<sup>1</sup>. In straffer Anordnung, die ganz der Liebe Greffs zum "Straffen, Abgehärteten" (S.349) entspricht, wird ein genaues Bild seines Charakters entworfen: Von den achtzehn Paragraphen,

---

<sup>1</sup> Nur Maria und Klepp.

die Greff angehen, bringen fast alle in jedesmal der ersten Zeile Greff als Subjekt; alles ist auf Greff hin bezogen. Ein weiter Raum wird der Beschreibung des Eisbadens gewidmet (S. 349, 351). Ist es nur, dass der Autor Gefallen am Ausmalen des Idylle, das an sich für die Handlung nebensächlich ist, hat? Sollte dieser Stelle nicht grössere, übertragene Bedeutung zukommen? Z.B. als ein falsch aufgefasstes Ziel dieser an sich reglosen Bürgerklasse. Wenigstens wird die politische Harmlosigkeit Greffs gezeigt, und damit verknüpft die sinnlose Verfolgung eines Mannes, der von der nazistischen Obrigkeit nicht mehr benötigt wird und nicht länger von seinen einflussreichen Schülern geschützt werden kann. Wieder ist es eine "Entdämonisierung" der Zeit und ihrer Machthaber: Nicht ganz ohne eigene Schuld wird Greff vor Gericht geladen zu einer Zeit, wo kaum mehr etwas gegen ihn vorliegen konnte. Aber man wollte ihn aus dem Wege haben; und Greff war trotz all seiner "Straffheit" kein Kämpfer. Behutsamer und zögernder als Matzerath geht er in eine "zahme" Parteigliederung, um sich zu "schützen"; doch man misstraut ihm, und er fühlt, er kann nicht weiterleben. Um nicht enteignet zu werden, und auch weil er das Leben nicht mehr lebenswert hält, inszeniert er seinen melodramatischen Abgang von der Bühne des Lebens in voller Pfadfinderuniform, die ihm auch wieder nicht mehr richtig passt.

Mehrere Male behauptet der Erzähler Oskar, dass er keine Sympathie für Greff fühle<sup>1</sup>. Gegen Ende von Greffs Leben kommen sie

---

<sup>1</sup> S. 347: "Ihn, Greff, mochte ich nicht"; S. 353: "Mich konnte Greff weder begeistern noch erziehen."

sich ein wenig näher<sup>1</sup>. Auch in anderer Beziehung zeigt sich Greff aufmerksam und erkenntlich Oskar gegenüber (S.369). Trotzdem kommt es zu keiner Freundschaft (S.370). Und Oskars Bericht vom Tode Greffs klingt mitleidlos und kalt. Doch durch diese kalte Ironie hört man mehr Anteilnahme heraus als der Erzähler durch seine gewählten Worte wahrhaben will. Die Ironie ist nötig, um den Bericht vor zu grosser Sentimentalität zu bewahren. Oskars kaltblütiger Zynismus<sup>2</sup> erhöht noch die Überraschung des Lesers, der trotz langer Vorwarnung auf einen solch drastischen Schritt nicht gefasst war. Oskars eigene Erschütterung wird durch die ironisch genaue Beschreibung des hängenden Greff abgebogen.

Als Exponent einer bestimmten Schicht des deutschen Volkes zeigt die Gestalt Greffs, wie sich diese Leute in eine "schiefe Lage" hineinziehen lassen; widerwillig fördern sie die Interessen der Machthaber - hier die Zusammenstellung des Jugendliederbuches. Allmählich finden sie keinen Ausweg mehr; ihre frühere Lebensweise wird ihnen in der Nazizeit unzugänglich und in der gegenwärtigen Lage sehen sie nur noch Hoffnungslosigkeit. Es bleibt ihnen nur die "Körperpflege" - die Beschäftigung mit sich selbst -; dann die reichlich kindische "Bastelei" - die Abkehrung von den Vorgängen der Gegenwart -, um sich zeitweilig über ihre haltlose Situation hinweg-

---

<sup>1</sup> Vgl. S.368: "Mir gefielen die Produkte, die Greffs immer krauser werdendem Rastlerhirn entsprangen"; und : "...freute sich Greff..., wenn er merkte, dass mir die ...Musikmaschine Vergnügen bereitete."

<sup>2</sup> Vgl. S.375: "Natürlich wusste ich, dass Greff hing."

zuthuecken; schliesslich bereiten sie auf leicht lächerliche Weise ihren eigenen Abgang vor.

Weniger triebhaft als die Matzerath-Gruppe, und weniger auf materielle Vorteile aus, ist ihr Ende mehr pathetischer Natur. Während Matzeraths TodCecart grotesk-lächerlich erscheint, ist die Greffs mehr traurig-grotesk. So fühlt man auch einen Verlust, wenn Greff aus dem Leben scheidet, während der Tod Matzeraths kaum eine merkbare Lücke lässt. Dies wird im Aufbau des Romans dadurch gekennzeichnet, dass Oskar nach Greffs Tod - nach einer kurzen Zusammenfassung der Ereignisse der nächsten Monate (S.379,380) - mit der alten Szenerie bricht und auf Reisen geht (Buch II, Kap.10,11); nach Matzeraths Tod jedoch schreitet die Erzählung ohne einen Bruch weiter.

#### 11. Sigismund Markus.

Den Spielzeughändler Sigismund Markus trifft das Schicksal der jüdischen Kleingeschäftsleute. Klug und scharfsichtig genug, die politische Entwicklung der nächsten Zukunft vorauszusehen, können oder wollen sie sich von ihrem alten Heimatland nicht trennen, obwohl sie nichts Gutes ahnen... Trotzdem geben sie die Hoffnung auf Besserung der Lage nicht auf; sie können an die Schlechtigkeit der Machthaber nicht in den Masse glauben, die eine Flucht nötig machen würde. Man vergleiche mit dieser Darstellung den Aufsatz von Golo Mann<sup>1</sup>, der auf wenigen Seiten (S.563 - 573) eine ausgezeichnete

---

<sup>1</sup> In "Neue Rundschau", 77. Jahrgang 1966, Viertes Heft, im Aufsatz "Zur Geschichte der deutschen Juden", S.567.

Erklärung der geschichtlichen und psychologischen Hintergründe des Untergangs der deutschen Juden im Hitlerreich gibt, und weitgehend mit Grass' dichterischer Bearbeitung übereinstimmt:

"Auch nach Hitlers Machtergreifung konnten sie einfach nicht glauben, was ihnen drohte, und darum verliessen die meisten von ihnen Deutschland nicht, solange sie es, wenn auch unter grossen Schwierigkeiten und finanziellen Opfern, noch gekonnt hätten."

Eine leichte Ironie durchzieht die Darstellung des Markus.

Sie zeigt sich in vielfacher Hinsicht:

Zunächst in der dauernden Benutzung des direkten Artikels, z.B.

"beim" Markus (S.111), "des" Markus (S.114), "der" Markus (S.120);

Markus selbst benutzt den Artikel, wenn er von sich selbst spricht (S.120, 121).

Dann dadurch, dass niemand den Markus für "voll" nimmt, auf ihn leicht verächtlich wie auf ein grosses Kind herabsieht.

In seinen fehlerhaften dialektischen Reden, mit vielen Wiederholungen in Form der Kindersprache (S.120, 121).

Und darin, dass er anderen gute Ratschläge geben, sich selbst aber nicht helfen kann.

Mit übergrosser Bescheidenheit <sup>1</sup> ist er in Oskars Mutter verliebt und ermahnt sie inständig <sup>2</sup>, von Bronski abzulassen, da er Polo sei, und "auf die Deutschen zu setzen" (S.120), oder mit ihm selbst nach London zu emigrieren. Mama fühlt sich durch Markus' Zuneigung geschmeichelt und ihre kleinen vorteilhaften Geschäfte

---

<sup>1</sup> Vgl. S.120: "... wollen Sie nicht mit dem Markus, weil Sie ihn verachten, zu denn verachten Sie ihn."

<sup>2</sup> S.119: "Sigismund Markus kniete vor meiner Mama..."

mit ihm gefallen ihrem Geschäftesinn. Doch lehnt sie seinen Antrag ab, und so bleibt auch Markus. Wieder erscheint er bei Mamas Begräbnis, wo er von den "national" gesinnten Deutschen Meyn und Scheffler von dem "christlichen" Friedhof verstoßen wird, obwohl er doch "getauft" ist. Markus will nicht einsehen, was die Stunde geschlagen hat; schliesslich muss er bei der Judenverfolgung des 8. auf den 9. November 38 den Freitod suchen.

In allem ist Sigismund Markus für Oskar die sympathischste Gestalt neben seinem Freund Herbert. Ausserdem war Markus, der "gleich" dem armen Lazarus mit den "Krümeln" Mamas zufrieden gewesen wäre (S. 114), Oskars Blechtrommellieferant. Solange er lebte, gab es für Oskar Blech genug, das "Blech" der Nazizeit zu übertönen. Mit seinem Tode hört die sichere Belieferung auf. Oskar ist jetzt auf den Zufall angewiesen. Und dieser führt den Trommler zu seinem ersten und einzigen, direkten und persönlichen Kriegserlebnis, zu der Verteidigung der Polnischen Post.

## 12. Mariusz Fajngold.

Die zweite Gestalt eines Juden, der Galizier Mariusz Fajngold, zeigt gewisse Ähnlichkeit mit Sigismund Markus; sein Verhalten beim Sprechen ist dem des Markus gleich<sup>1</sup>.

Fajngold, ein Mann, der allen Grund hätte, verbittert gegen die Deutschen zu sein, bemerkt sich in höchst humaner Weise. Durch den Trobinka-Aufstand 1943 aus dem berüchtigten Konzentrations- und Ver-

---

<sup>1</sup> S. 478: "... schlug er die Hände auf ähnliche Art ausdrucksvoll über dem Kopf zusammen, wie Oskar es vor Jahren bei seinem Spielzeughändler Sigismund Markus beobachtet hatte."



nichtungslager wie durch ein Wunder entronnen, das Lager, in dem seine ganze zahlreiche Familie den Tod gefunden hatte, ist bei der Rückkehr in die gewöhnliche Welt sein Geist anfangs ein bisschen verwirrt, und Fajngold spricht oft laut mit seiner toten Frau. Langsam kommt er ins Alltagsleben zurück und macht am Ende sogar Maria einen Heiratsantrag. Maria hatte schon beschlossen, nach Westen zu fliehen, und schlägt den Antrag ab. Das jedoch verbittert Fajngold keineswegs; denn auch er besitzt die Bescheidenheit des Markus. Er ist eben "fein wie Gold" - eines der wenigen Beispiele in der "Blech-trommel", wo der Eigennamen Eigenbedeutung behält.

Auch die Gestalt Fajngolds ist leicht ironisiert: Inner bleibt er mit Abstand der "Herr Fajngold", der sich gleich bei der Übernahme über das feine Geschäft freut. Trotz seiner Menschlichkeit und Hilfsbereitschaft steht er Maria und ihrer Familie am Ende gleich fern wie am Anfang. Durch sein Leben in KZ Treblinka steht Fajngold auf einer anderen Ebene wie die gewöhnlichen Menschen um ihn; Er bewegt sich fast wie eine Traugestalt durch das irdische Leben; deshalb charakterisiert er sich auch nicht in direkter Rede, obgleich er viel zu sagen hat. In der Berichtform Oskars ist er dem direkten Zugriff entrückt.

Der Bericht von Fajngolds Entkommen aus Treblinka ist eines der wenigen Beispiele in diesem Roman der Nazigreueln. Und in charakteristischer Weise - "Entdämonisierung" - wird dieser Bericht durch einen Fiebertraum Oskars gegeben. Scharf und klar, fieberhaft verkürzt, kann dabei auf lange Erklärungen verzichtet werden. So nimmt diese Darstellung kaum mehr als eine Seite ein (S.497). Wie

eine apokalyptische Vision jagt dieser Aufstand der "Lagersklaven" am Leser vorüber. Die fieberhafte Steigerung zeigt sich an den Satzverbindungen: So sehr ist der Bericht auf die schnelle Erzählung des Geschehens versessen, dass er keine Zeit für eine Untergliederung hat und Satz an Satz mit "und" reiht. Ausser dieser Konjunktion finden sich andere, kaum viel weniger gewöhnliche wie "aber, doch, denn". Der Erzähler greift, wie in Eile, nach den nächstliegenden. Alles stürzt in kurzen Sätzen hervor und erzeugt den Eindruck des Gehetzten.

### 13. Meyn.

An den "Musiker und Trompeter Meyn" (S.95), der "ganz wunderschön Trompete" blasen konnte (S.96), wendet sich Oskar zuerst in seiner Suche nach einem Lehrer, der ihm den fehlenden Volksschulunterricht ersetzen könnte. Als trunkenes Musikgenie führt Meyn zunächst ein zielloses und arbeitsloses Bohemeloben<sup>1</sup>. Wie Oskars Freund Herbert kommt auch Meyn aus den Reihen der kommunistischen Arbeiterjugend. Seine Arbeitslosigkeit treibt ihn am Ende in die Arme der SA. Wie so mancher Spätkommunist zeigt er in den Reihen der Nazis mehr Eifer als andere Mitläufer. Von allen im Roman dargestellten Persönlichkeiten kommt Meyn einem "echten" Nazi am nächsten hervor. Schon bei Hannas Beerdigung tut er sich durch die Vertreibung des Sigismund Markus vom Friedhof. Beim Begräbnis seines Jugend-

---

<sup>1</sup> Vgl. S.95: "unter dem Dache", "vier Katzen"; S.96: "...nur drei wahre Bekanntschaften: die Wachendelflasche, die Trompete und den Schlaf"; "...Duette ... auf dem Dachboden den Kaminen, Dachpfannen, Tauben und Katzen vorgespielt."

Freundes Herbert Bruchmann wird Heyn mit seiner Uniform unter dem Zivilmantel vom Schutze Leo als der Ungeladene erkannt und gebranntmarkiert. Angezeigt wegen Flucht vor der Judenverfolgung des 9. November nicht; er wird aus der SA ausgeschlossen, um dann später in eine berichtigte Abteilung einzutreten (S. 234).

Heyn ist ein "verkommenes Gese", das von den Nazis "gerettet" wird. Er kommt damit von der Straße weg, blüht aber alle menschlichen ein, solange er bei einem braunen Verband ist. Vom Widerwilligen Mitarbeiter wird er zu einem willigen Mitarbeiter, wohl um seine humanistische Vergangenheit "wett zu machen". Gymnastisch solange er dem Handel erobert wird, wird er ein mechanisches Glied in der Kette einer Motororganisation, sobald er "mit geladerten Gesäßen, stock-nüchtern" (S. 201) der Retter-SA angehört.

Was die Zeit seines Eintrittes angeht, so gibt Oskar zwei verschiedene Zeitpunkte an:

S. 201: "Im Mai 38", und

S. 230: "... ich glaube, Ende 36 oder Anfang 37 in die Retter-SA

eintrat."

Die zweite Datierung ist wohl die vorzuziehende; denn sie erklärt besser Heyns unbedeutendes Eingreifen auf dem Friedhof bei Kammesgerhede, da er sich als SA-Mann durch die Berechnung des Juden Markus in seiner "Dhne" Gehörtheit fühlt.

Be ist auch Heyn, der die Geschichten über Große Nibaden "in Beleitung mehrerer Kinder" in Umlauf setzte (S. 351): "Der Muehler Heyn ... trompetete die (Geschichten) durchs ganze Quartier..."

Meyns "Rückfall" in seine Lebensart vor der Nazizeit wird durch sein Wiederaufnehmen des Nachhandeltrinkens angedeutet (S.386). Schliesslich verlieren wir ihn durch seine "Wiedereinziehung" aus den Augen.

Die Gestalt und die Handlungsweise des Musikers Meyn ist typisch für eine grosse Zahl von Leuten, die nach der "Machtübernahme" durch den Eintritt in eine Naziformation ihr Brot gefunden haben. Nach kürzerem oder längerem inneren Widerstand treten sie in diese Formation ein, deren Verhalten von ihrem früheren kommunistischen Leben im Ausserlichen nicht sehr verschieden ist. Vor allem tun es diejenigen, die sich innerlich weder mit der einen noch mit der anderen Seite auseinandergesetzt haben. Sie leben, wie es ihnen vorgeschrieben wird. Mancho, wie der Musiker Meyn, sehen noch den Abgrund, bevor sie vorachlungen werden. Denn trotz seiner Zughörigkeit zur SA und seinem zeitweiligen Eifer ist Meyn noch kein echter, überzeugter Nazi; diese bleiben als Einzelpersonen ausserhalb der Reichweite des Romans.

#### 14. Herbert Truczincki.

Schon gleich nach dem Tode seiner armen Mama sah Oskar sich veranlaßt, die altgewohnte Umwelt zu verlassen, um sich durch neue Eindrücke über seinen Verlust leichter hinwegsetzen zu können<sup>1</sup>. Dass er doch bleibt und erst fünf Jahre später, nach Greffo Tod, mit

---

<sup>1</sup> Vgl. S.198: "Ein Schwindel wollte mich überfallen", beim Angebot Eobras, mit ihm zu kommen.

dem Fronttheater auf Tournee geht, ist zum grossen Teil das Verdienst seines Freundes Horbert Truczinski.

Ihre Freundschaft dauert allordings nur kurze Zeit. Im Gegensatz zur Darstellung der anderen Personen von Buch I und II, die den Lebensweg Oskars auf längere Zeit begleiten, bildet der Bericht über Herberts Freundschaft ein in sich abgeschlossener Abschnitt (S. 203 - 230). In den wenigen Monaten ihres Zusammenseins lernt Oskar vom Leben der Arbeiterklasse, oder vielmehr vom Leben in den Hafenkneipen. Durch das Abtasten seines narbenreichen Rückens und die Antworten auf seine dabei gestellten Fragen erfährt Oskar von Kreisen, die seiner bisherigen Lebensweise fremd waren.

Der "Schwergewichtler" Horbert nimmt es als selbstverständlich hin, dass "ein- bis zweimal im Monat" ein Sanitätsauto ihn nach Hause bringen muss (S. 203). Trotz seines schweren Körpers und seiner ziemlich vegetativen Lebensweise (S. 207, 210) hat Horbert ein zartes Gewissen: Als er in Notwehr einen lettischen Kapitän erschlagen hatte, fühlte er sich lange Zeit krank und unfähig zur Weiterarbeit in seinem alten Lokal, obwohl er vom Gericht freigesprochen wurde. Auch hat der einfache, ungebildete Kellner Horbert Truczinski feste Prinzipien als die meisten Leute der höherstehenden Kleinbürgerschicht: Arbeitslos wie er ist, weigert er sich hartnäckig, unter den alten Bedingungen und in der ihm vertrauten Umgebung weiterzuarbeiten; auch zum Zoll, der offensichtlich in Herberts Kreisen verpönt ist, will er nicht eintreten. Nach kurzem Zwischenstopp als Schaufensterdieb mit Oskars Hilfe, findet er schliesslich eine Anstellung als Museumswärter im Schiffahrtsmuseum. Dabei kommt er

in Kontakt mit der berühmtesten Götterfigur Niobe, deren Beschreibung und Geschichte über fünf Seiten einnimmt (S. 216 - 220). Damit wird die Verflechtung zwischen dem Stolz der Bürger auf die lange Geschichte ihrer Stadt Danzig und ihrem ebenso zühen Aberglauben angedeutet.

Man sagte dieser Holzfigur übernatürliche Kräfte nach, so dass sich kaum mehr Leute als Wärter fanden (S. 220). Lang und breit diskutieren Herbert und Oskar, der ihn anfangs begleitet, die Natur und Gestalt der Niobe, wobei sie sich übermütig wie Kinder benehmen, die sich die Zeit vertreiben wollen (S. 223). Als Herbert allein seinen Dienst antreten muss (S. 225), erlebt er das Ende des Tages nicht: Vom Fetisch Niobe "verführt" findet er durch seine Leidenschaft zu ihr ein miserables Ende... So siegte das "stumpfe Holz" über den Menschen.

Was besagt diese seltsame Geschichte? Soll man sie einfach als groteske Ausgeburt einer reichen Phantasie abschreiben? Eine solch vordergründige Erklärung dürfte den Leser eines modernen Romans kaum befriedigen. Am besten lässt sich diese Niobe-Episode als Gleichnis deuten<sup>1</sup>:

Herbert Truczinski ist das Symbol der Masse des deutschen Volkes; er soll einen Fetisch, dem eine dunkle, blutige Vergangenheit zugeschrieben wird, bewachen. D.h. das deutsche Volk kommt in direkten Kontakt mit einer Ideologie, die in Geschichte und Sage wurzelt, und deren

---

<sup>1</sup> Dafür spricht auch die "Abkapselung" der ganzen Geschichte Herberts: Kein Wort erwähnt die Existenz Herberts ausserhalb dieser Seiten.

Wirkung noch durch den Volksglauben übertrieben wurde<sup>1</sup>.

Herbert ist Freidenker und "steht auf dem Boden der Wirklichkeit"; so nimmt er die "Herausforderung" des Fetische nicht ernst, er spottet darüber: War es nicht ähnlich beim Aufkommen der Naziideologie ?

Herbert ist arbeitslos; seine Suche nach Arbeit lässt ihn der Niobestatue gegenüber treten: Wie viele Deutsche wurden nicht durch die damalige wirtschaftliche Lage den Nazis zugeführt ?

Wie viele Deutsche waren dann nicht von der Unmöglichkeit überzeugt, dass das deutsche Volk von einer derartigen Ideologie niemals überannt werden könnte ?<sup>2</sup> Doch als Herbert allein sich der Galiensfigur gegenüber sieht, kreisen seine Gedanken immer mehr um sie; er fühlt sich allmählich von ihr angezogen, wird ihr Sklave und schließlich von ihr vernichtet: Auch das deutsche Volk liess sich allmählich vom Nazismus überrumpeln, verlor den Halt und konnte die Vernichtung seiner selbst nicht mehr aufhalten.

Diese Parallelen bieten sich an.

---

<sup>1</sup> Man denke an im Volke verwahrten Ideen der "Bestimmung" der Deutschen in der Weltgeschichte, wie sie sich in dem wohlbekannten Satze aussert: "Am deutschen Wesen soll die Welt genesen !"

<sup>2</sup> Man vergleiche Golo Manns Aufsatz "Zur Geschichte der deutschen Juden", in "Neue Rundschau", S. 570:

"Aber was sie (d.h. die Deutschen) wussten, wenn sie etwas wussten, ... nahmen sie nicht ernst."

### Zwischenteil: Der Schauplatz.

Der Schauplatz der ersten zwei Kapitel von Buch I ist die nähere Umgebung der Stadt Danzig; in den übrigen Kapiteln von Buch I und II ist es Danzig selbst, vor allem der Kleinbürger- und Arbeitervorort Danzig-Langfuhr, des Erzählers Oskar, wie des Autors Grass, Heimatort<sup>1</sup>. Die einzige Ausnahme dazu bildet die Zeit, in der Oskar mit der Propagandakompanie Dobras auf Reisen geht (Buch II, Kap. 10 und 11).

In den ersten zwei Kapiteln stellt die Ortsangabe einen Teil der Legende dar. Der Leser fühlt sich leicht verspottet, um so mehr, als er von den besonderen Fähigkeiten Oskars ja noch nichts weiss. Oskar scheint ihm zu sagen: "Ich kann dir auch den Ort angeben, wenn du es wissen willst, sogar ganz genau<sup>2</sup>; und da ich das alles so genau weiss, muosst du wohl zugeben, dass meine Geschichte doch wahr ist !" Natürlich ist hier die Ortsangabe zum Vorlauf der Handlung ganz unwesentlich; es wird oben das Phantastische mit möglichst viel Realität beschworen. Die phantastische Szene auf dem Kartoffelacker wird örtlich genau festgelegt. Weiterhin, im Sinne der Grossmutter gesprochen, die in ihrem Leben noch nie aus der primitiven Umgebung des Landlebens herausgekommen ist, bildet diese begrenzte Umgebung für sie die Welt, und damit kommt es ihr auf die genaueste Ortsangabe an. Denn häufig geben einfache

---

<sup>1</sup> Vgl. "Spiegel"-Interview mit G. Grass, 15.9.65.: "Ich schildere, was ich weiss und was ich gesehen habe."

<sup>2</sup> Z.B. S. 12: "... sie sass im Horizon der Kaschubei, nahe bei Bissau, noch nñher der Ziegelei, vor Pankau sass sie, hinter Vierock, in Richtung der Strasse nach Brenntau, zwischen Dirschau und Karthaus, den schwarzen Wald Goldkrug im Rücken sass sie ..."



Leute Einzelheiten an, die für die Unterhaltung selbst überflüssig sind, für die sprechende Person aber grosse Bedeutung haben und ihren Charakter erhellen.

Von einer Ironie bei Ortsangaben ist in Kapitel 2, bei der Zusammenfassung des Lebens des Koljaiczek-Branka, nichts zu merken. Wohl aber gibt die Lokalität und deren Beschreibung wieder die nötige Realitätsbelastung der phantastischen Geschichte der Persönlichkeitsübernahme. Ausserdem bringt die Landschaftsbeschreibung (S.27), verbunden mit Geschichtsausdrücken und militärischen Fachausdrücken<sup>1</sup> Hinweise auf vergangene und Andeutungen auf zukünftige militärische Operationen in einer Gegend, die dazu "wie geschaffen" ist, wo Völker und Lebensauffassungen seit undenklichen Zeiten aufeinanderprallen.<sup>2</sup>

Während der Zeit von Oskars Reise mit dem Fronttheater (S.388 - 414) wird von der landschaftlichen Umgebung wie von einer Reiseroute gesprochen. Oskar, der zum ersten Mal seine Heimat Danzig verlässt, gibt sich gleichzeitig blaséiert wie informativ. Wie in der Art eines Sommerfrischlers einfacher Denkungsart beschreibt er die allgemeine Reiseroute<sup>3</sup>. Um seine Bildung zu zeigen, fügt er abgegriffene Reiworte den Namen der Städte bei<sup>4</sup>. Er gibt vor, nichts

---

<sup>1</sup> Z.B. "Schwertritter stürzend, Hochmeister färbend den Ordensmantel"; und "in Sandkasten einschwenkende Ulanendivisionen.... die hübschen, vom kommenden Tage träumenden Panzer."

<sup>2</sup> "für die Schlacht, die schon dagewesen, die immer wieder kommt."

<sup>3</sup> S.389: "... fuhren über Stolp, Stettin... nach Metz".

<sup>4</sup> S.393: "... der Garnison- und Wämerstadt Metz."

Feues in Paris zu sehen<sup>1</sup>. Das Ganze ist eine Satire der "Reisenden" der deutschen Kleinbürgerklasse; Oskar verbindet "Kunst und Historie" durch abgedroschene Anekdoten<sup>2</sup>, gibt dem Leser in naiv-spöttischer Weise Belohnungen über die Szenerie und die Landwirtschaftsprodukte der Normandie<sup>3</sup>. Oskar kann es sich einfach nicht verkneifen, den Leser auszulachen, indem er ihn als Spießbürger behandelt, den man mit Hinweisen auf französische Betten (S.394), "Sehenswürdigkeiten" wie Kriegsschäden<sup>4</sup>, die Qualität der Unterkünfte<sup>5</sup>, moderne Befestigungswerke<sup>6</sup>, amüsieren und unterhalten kann.

Somit dient die Darstellung und Beschreibung der Umgebung in diesem Abschnitt, neben der üblichen realistischen "Beschwerung", in erster Linie zur Verpottung von Oskars eigener Gesellschafts-klasse, des Kleinbürgertums.

---

<sup>1</sup> S.393: "Obwohl ich die Metropole von den Postkarten des Unteroffiziers Fritz Truczinski her kannte..."

<sup>2</sup> S.393, am Grab Napoleons im Invalidendom.

<sup>3</sup> S.396: "Man brennt dort den Obstschnaps Calvados"; S.397: "...wenn ich sage, dass die Normandie grün ist..."

<sup>4</sup> S.393: "In Rheims konnte man noch Schäden, die der erste Weltkrieg verursacht hatte, bewundern."

<sup>5</sup> S.394: "In erstklassische Hotels logierte man uns..."

<sup>6</sup> S.396: "... den sagenhaften Punkern"; oder S.397: "Und dann hatten wir ihn, den Eton. Bewundern und streicheln durften wir ihn..."

Bei weitem der grösste Raum der Darstellung der Umgebung wird von der Stadt Danzig selbst eingenommen. Eine so grosse Rolle spielt Danzig im Romanwerk von Günter Grass, dass Kritiker seine Romane als "Danzig - Saga" bezeichnen...<sup>1</sup>

Dabei wird dem Leser keine lange Beschreibung der Stadtteile oder Strassen gegeben, keine Einführung irgendwelcher Art: Die Stadt wird nicht vorgestellt. Direkt wird der Leser hineingezogen, von den Strassenzügen und Gebäuden umgeben wie von etwas Selbstverständlichem, das keiner Erklärung bedarf. Die Stadt Danzig wird einfach als alte Bekannte behandelt; z.B. wird dem Leser zugestanden, dass er weiss, was "der Troyl" ist; einmal wird so ganz nebenbei erwähnt, welche Leute im Troyl wohnen (S.25): "... im Troyl, wo nur Flösser, Stauer und Werftarbeiter wohnten", eine Selbstverständlichkeit, und der Leser, als Vertrauter des Berichters, wird mit ihm auf die gleiche Ebene gestellt: "Jedermann weiss eben, was der Troyl ist."<sup>2</sup>

In zahlreichen Fällen erhalten wir Aufzählungen von Strassen und Stadtgebieten, die die Hauptpersonen durchwandern; z.B. S.80: "... am Nachmittag durch Kastanienalleen zum Jeschkentaler Wald, den Erbsberg hoch, am Gutenbergdenkmal vorbei..."; oder S.113: "... eine billige Pension der Tischlergasse..., das Cafe Weitzke in der Kollwobergasse..."<sup>3</sup>. Auf Schritt und Tritt finden wir solche Angaben

---

<sup>1</sup> z.B. Enzensberger in "Spiegel", No.36/1963; H.B.Holthusen in "Der Monat", Sep.1966, S.66 und 76.

<sup>2</sup> Eine genauere Erklärung des "Troyl" findet sich in den "Hundsjahren".

<sup>3</sup> So auch S.115: "... über die Fahrbahn des Kohlenmarktes....."

der Örtlichkeiten. So führt Mama den im Wachstum zurückgebliebenen Oskar nicht nur zum Arzt, sie führt ihn zu Dr. Kollatz im Brunshöferweg (S.76); sie führt ihren Sohn nicht zur Volksschule, sondern "zur Pestalozzischule gegenüber der Fröbelwiese" (S.83); Mama geht nicht einkaufen, sie macht "einige Einkäufe bei Leiser, Sternfeld oder Nachwitz" (S.112), Namen, die offensichtlich jedem Danziger geläufig sind.

Das bringt uns wieder zu einem schon öfters erwähnten Punkt zurück: Zu der Psychologie des Gesprächs einfacher Leute. In ihren Reden führen sie Dinge und Personennamen ein, die sie als selbstverständlich bekannt betrachten, die aber der Gesprächspartner unmöglich wissen kann; oder sie sprechen von Menschen, die sie mit dem Vornamen zu nennen gewohnt sind, die anderen Leuten nicht bekannt sind. Ähnlich geht es dem Erzähler Oskar: Neben anderem ist die Einflechtung vieler Ortsnamen ein Mittel, Oskar als Angehörigen einer solchen Menschenklasse hinzustellen; durch seinen angeblichen Mangel an gesellschaftlichem Schliff soll man auf seinen gleichzeitigen Mangel an gesellschaftlichem "Aussehensvorräten" schließen. Das aber heisst auch: Was Oskar sagt, ist zuverlässiger und wahrer, als wenn es eine Person einer ausgesprochen gebildeteren Klasse erzählen würde. Es betont seine Glaubwürdigkeit.

Natürlich müssen die Geschehnisse durch genaue Platzangaben örtlich gebunden werden; das ist vor allen nötig, wo das Berichtete ans Unglaubliche, ans Phantastische grenzt, oder sich wie eine groteske Übertreibung liest; z.B. beim absichtlichen Fall von der Treppe zur "Begründung" des Wachstumsstillstandes in den Augen der Erwachsenen (S.66); oder beim Versingen der Glasscheiben des Stadttheaters (S.118).

In einigen wenigen Fällen finden wir eine detaillierte Ortsbeschreibung (S.108): Im kleinsten Raum, in der nächsten Umgebung des Mietshauses, in dem Oskar wohnt; denn dies genau zu kennen, wäre selbst einem geborenen Danziger nicht zuzutrauen, wenn er nicht zufällig in der gleichen Umgebung lebte. Allerdings, die umgebenden Strassen werden nicht beschrieben, nur ihre Namen angegeben, und damit wieder als bekannt vorausgesetzt.

Die genaue Ortsbeschreibung läßt ausserdem Schlüsse auf das Benehmen und den Charakter der dort lebenden Menschen zu. So folgt auch direkt auf die Beschreibung des Mietshauses mit seinen engen Lebensbedingungen eine Darstellung des Verhaltens der Kinder, die dort wohnen (S.109 -111). Das Bild des Gewimmels, der Geschäftigkeit, des Lärms, der Enge und der Monotonie des Mietshausblockes wirft seinen Schatten voraus und läßt uns für den Charakter und das Benehmen der jungen Generation nichts Gutes ahnen.

Schon früher im Buche gibt es ein Beispiel, wie die Wohnungsverhältnisse die Menschen beeinflussen: S.41, wo Jan Bronski in die enge Wohnung seiner Tante Anna einzieht, wodurch sein Verhältnis mit seiner Cousine gefördert wird.

Andererseits läßt die ausführliche Beschreibung der späteren Wohnung im Laubesweg, die sich an das Kolonialwarengeschäft anschliesst (S.45,46), Rückschlüsse auf den Charakter der Inhaber zu<sup>1</sup>. Dabei spielen auch noch fast alle in den zwei Zimmern erwähnten Gegen-

---

<sup>1</sup> Vgl. S.45: "... kleinbürgerlich genug, dass sich Mama ... wohlfühlt haben muss."

stände neben ihrem blossen Dasein und Sosein im späteren Leben der Bewohner eine Rolle, ja sie nehmen geradezu symbolische Bedeutung an: So z.B. versinnbildlicht die detaillierte Beschreibung des Schlafzimmers des Ehepaars Matzerath das Vorherrschen körperlicher Liebe; das Bild der "büssenden Magdalene" deutet auf eine Schuld; das Klavier zeigt die musikalische Reichweite Mamas, die politische Matzeraths durch den Austausch des darüberhängenden Beethovenbildes mit dem Hitlerbild (S.132), und dient ausserdem Oskar zum Instrument seiner Erinnerung an Mama (S.434,493).

In seinem Buch "Deutsche Literatur der Gegenwart" betrachtet Walter Jens als eines der wichtigsten Merkmale der jungen deutschen Literatur der Moderne die Exaktheit der Topographie<sup>1</sup>. Weiter, in "Die Götter sind sterblich"<sup>2</sup> wendet sich Jens an den modernen Dichter: "Nur die exakteste Topographie ermöglicht es dir, die Menschen im Gespräch zu belauschen, ihr Verhalten, Begegnung und Trennung ... genau zu notieren." Dabei denkt Jens nicht daran, dem Provinzialismus das Wort zu reden; im Gegenteil, er sagt<sup>3</sup>: "Wie sichtbar spiegelt das Partikuläre die Züge des Weltalls... Wer die Regionalisten als Provinzler beschimpft, der möge bedenken, dass auch auf dem Felde der Kunst heute nur der Spezialist sein Ziel erreicht... Überbelichtung, kein diffuses Verdämmern macht die Einzelheiten transparent... Die Dichtung der Moderne ist eine "pars-pro-toto" Literatur."

---

<sup>1</sup> In "Heimatkunst im planetarischen Jahrhundert", S.130.

<sup>2</sup> W.Jens, Die Götter sind sterblich, S.117.

<sup>3</sup> In Deutsche Literatur der Gegenwart, S.96.

Wie viele Gestalten als typisch für eine Gesellschaftsklasse oder ein Volk stehen, so steht Danzig - neben seiner Eigennatur als die Stadt Ockars - repräsentativ für ganz Deutschland. Was in Danzig geschieht, ist typisch für das ganze Land. Aber das Geschehnis im Roman findet an ganz bestimmten Orten statt, an Orten, die der Erzähler genau kennt und nennen kann. Der Ort spielt oft sogar noch eine aktive Rolle: Er bestimmt auch manchmal die Gedankengänge und das Handeln der Personen; man beachte z.B. die Strassen- und Gebäudeangaben, S. 155: Mamas "Donnerstag" und ihr Weg nach Hause, wobei etwa fünfzehn Ortsangaben zusammenkommen; einige davon werden hier zum ersten Mal gegeben<sup>1</sup>, kaum eine durch ein Beiwort oder auf eine andere Weise beschrieben. Der Erzähler Oskar weist, dass für die meisten seiner Leser Danzig nur ein vager Begriff ist. Was bedeutet somit dieser "Mangel" an Aufklärung? Einmal, dass dem Leser gesagt wird: Du bist ja schlau genug, dir darunter etwas vorzustellen; ich führe dich auf mir wohl bekannten Pfaden, sie sollen auch dir als vertraut erscheinen. Weiterhin, dass eine Beschreibung unwichtig ist; es ist unbedeutend, was man sich darunter vorstellt und wie man diese Plätze und Strassen ansieht: Sie sind symbolisch gemeint; es wäre Zeitverschwendung viel darüber zu sagen; denn keine zwei Menschen haben die gleiche Vorstellung der Helene-Lange-Schule, ob sie nun beschrieben wird oder nicht, wenn man sie nicht selbst "erlebt" hat. Und so nennt der Erzähler nur die Namen und überlässt es dem Leser, welche Vorstellung

---

<sup>1</sup> z.B. das Conradinum, die Helene-Lange-Schule, das Kaisers-Kaffee-Geschäft.

er sich davon machen will.

Mamas Glückweg beginnt in hoher Stimmung und endet in einer der Verzweiflung nahen. Die Strassen und Gebäude, die sie auf diesem Wege sieht, tragen dazu bei, Mamas Geisteshaltung zu bestimmen. Die Verschlechterung ihrer Stimmung kommt nicht in erster Linie mit dem allmählichen Fortschreitenden Nähern ihrer Wohnung; auf halbem Weg erregt ein Gebäude wie das Conradinum in ihr einen angenehmen Traum, wie Oskar jetzt sein könnte, und obwohl sie weiss, dass es unmöglich ist, denkt sie doch "wie hübsch, wenn ...". Die darauf folgenden Ortsangaben (z.B. die Eisenbahnunterführung, die Reichskolonie, die Helene-Lange-Schule, die Christuskirche etc.) verdeutlichen das Fortschreiten der Zeit und das allmähliche Verblässen von Mamas Traum, ihren langsamen Gedankenumschwung. Durch das Kaisers-Kaffee-Geschäft werden ihre Gedanken dann endgültig auf ihr eigenes Geschäft und damit auf ihre Lage der Welt und Matzerath gegenüber gelenkt, so dass der Lebensweg, in dem ihr Mietshaus steht, zum "Kreuzweg" wird. Es ist nicht etwa die Hässlichkeit des Lebensweges, der sie so deprimiert; für hässlich hielt sie schon zuvor die Sporthalle<sup>1</sup>; doch das konnte ihre Hochstimmung nicht beeinträchtigen. Es ist einfach die Gegenwart der Strasse, die sie wieder an ihre verzweifelte Lage erinnert. So macht auch einmal die Betrachtung eines Friedhofs Mama schwärmerisch<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> "wie hässlich der Kasten sein konnte..."

<sup>2</sup> S.169: "Auf dem recht ich mal liegen..., schwärzte Mama."



Weitere Funktionen der Ortsangaben:

Dass die genaue Ortsangabe ausser der "Beschwerung mit Realität" noch andere Funktionen hat, zeigen einige weitere Beispiele:

S.424: Oskar wird von Maria zur katholischen Kirche geführt; Oskar weiss anfangs nicht, wohin sie gehen: "... wir gingen Richtung Neuer Markt, bogen dann in die Eisenstrasse ein, in die Marienstrasse, beim Fleischer Wohlgemut vorbei, bis zum Kleinhammerpark - schon dachte Oskar, es geht zum Bahnhof Langfuhr... -, als wir links einschwenkten, vor der Bahnunterführung ... warteten, dann durch die Unterführung ... hindurch, ..." Eine Realitätsbeschwörung wäre hier überflüssig, da es sich um eine ganz alltägliche Angelegenheit handelt. Auch von einer Symbolisierung kann keine Rede sein. Die Ortsangaben verraten einfach die gespannte Erwartung Oskars, der ganz am Ende dann auch errät, wo der Weg hingeht.

S.435: Von "Einmal kam Oskar durch den Anton-Müller-Weg auf die Marienstrasse" bis S.436: "... das Hauptgebäude der Schokoladenfabrik Saltic im Rondschein liegen sah." Hier kommt zunächst die Realitätsbeschwörung herein; denn das Glaszersingen ist phantastisch genug, um an genaue Angaben gebunden zu werden. Doch drückt ausserdem der Jechael des Rückwegs auch Oskars Langeweile und seinen Widerwillen gegen die Heimkehr aus; er tut das "Zersingen" nur, um sich selbst zu beweisen, dass er existiert; bis er schliesslich an die Schokoladenfabrik kommt, die kurz danach eine wichtige Rolle für Oskars Aufnahme in die StHuborbande spielt (S.443).

S.441: Als es beim "Zersingen" Oskars durch die StHuber

Fliegeralarm gibt, wird uns eine ganze Reihe von Ortsangaben der Sirenen vorgelegt. Fast wie lebende Personen rufen uns da die Ortschaften an, die mit ihrem Alarmgeheul Oskar in seiner schwierigen Lage zu Hilfe kommen. Wir können im Nacheinander der Aufzählung deutlich Oskars Erleichterung spüren.

An anderen Stellen wird die Stadt Danzig in ihrer Gesamtheit geradezu als Person behandelt, vor allem in ihrer Leidengeschichte. So gibt uns der Erzähler (S. 468 - 469) während der Beschreibung der Stadt und ihrer Bombardierung durch die Russen eine lange Liste von Vororten, Stadtteilen, Strassen, Gassen und Cobküden, die dabei beschädigt oder vernichtet werden. Trotz seiner zynischen Ironie<sup>1</sup>, trotz seiner Behauptung, dass er "sich nie viel aus Bränden gemacht" habe, fühlen wir, allein durch die Aufzählung, dass Oskar unter den Schlägen gegen seine Vaterstadt leidet. Vom Schicksal der Bewohner der Stadt findet sich kein einziges Wort. Es ist das Leiden der gesamten Stadt Danzig als historische Persönlichkeit, die es dem Erzähler angetan hat<sup>2</sup>.

So ist es auch in Oskars Übermütiger, salopp-ironischer, doch treffender Geschichte Danzigs (S. 475 - 478). In ganz kurzen Charakterisationen der geschichtlichen Persönlichkeiten und Geschehen hören wir das Wesentliche der Geschichte der Stadt, die seit ihrem

---

<sup>1</sup> Z.B. S. 469: "... in der Milchbannengasse leuchte die Milch über"; oder S. 468: "Die Marienkirche ... zeigte Festbeleuchtung durch Spitzbogenfenster."

<sup>2</sup> "... ich erstaunte über die oprühend lobendige Kraft, zu der sich die altehrwürdige Stadt hatte aufraffen können."

Beginn ein Spielball der mächtigen Nachbarstaaten war.

Danzig hat eine Reihe von Brandstiftern und Zerstörern - dies ist das hervorragende Prädikat, das den geschichtlichen "Persönlichkeiten" verliehen wird - überlebt. Die Folgerung ist klar: Die Stadt wird auch dieses Mitleid überstehen. Mit dieser Hoffnung auf die Zukunft setzt der geschichtliche Überblick das augenblickliche Erleben in einen grösseren Rahmen und sorgt dafür, den Abstand zu bewahren, den der Schreiber - wie der Leser - durch sein gegenwärtiges Verwickeltsein zu vergessen droht.

#### Der Schauplatz in Buch III.

Buch III bringt einen völligen Wechsel in Ort und Milieu. Oskar und seine Familienangehörigen leben als Ostflüchtlinge in Düsseldorf. Während sechs Jahre ist Düsseldorf Oskars Wahlheimat.

Natürlich finden wir bei der Erzählung des Geschehens Ortsbezeichnungen, und genau dazu; jedoch nicht in der gleichen Zahl noch in der gleichen Weise. Vor allem wird die Stadt Düsseldorf nie als Einheit behandelt wie es mit Danzig der Fall war. Wir hören von den verschiedenen Teilen und Vororten Düsseldorfs<sup>1</sup>, auch von Strassen<sup>2</sup>. Ofters fehlen aber genaue Angaben: So besucht Oskar die Volkshochschule, den British Center, gibt dafür aber keine Ortsangaben. Ganz allgemein macht er Spaziergänge "in die Nähe der

---

<sup>1</sup> F.B. S.614: Die Altstadt; S.519: Bilk; S.674: Gerresheim.

<sup>2</sup> Z.B. S.525: Der Pittweg; S.572: Die Jülicher Strasse; S.565: Die Sittarderstrasse.

Städtischen Frankenanstalten", sagt aber nicht, wo sie liegen. Oskar musate "ohnehin jeden Monat einmal zu Professor Irdell", wieder ohne Ortsangabe. - Man vergleiche hiermit Buch I, S. 76, wo Oskar in Danzig den Dr. Hollatz "im Brunshöferweg" besucht. -

In Düsseldorf geht Oskar mit seiner Krankenschwester in "eine Konditorei" (S. 541); er leiht sich einen Hund von der Hundeloihanstalt "in der Nähe der Jülicher Strasse" (S. 674); Maria arbeitet "in einem grösseren Feinkostgeschäft" (S. 569). Oskar kommt in Düsseldorf auf seinen Wanderungen überall herum, ist aufmerksam und kennt sich aus, darüber besteht kein Zweifel. Trotzdem hat er zu dieser Stadt nicht das gleiche Verhältnis wie er es zu seiner Heimatstadt Danzig hatte. In Düsseldorf könnten sich die Geschehnisse hier oder dort abspielen; die Lokalitäten sprechen Oskar nicht direkt an. Das sieht man schon daraus, dass er viel öfter als in Buch I und II Beschreibungen einflechtet, Wohnungsbeschreibungen vor allem: R.B. Das Aussere des Zeidlerhauses und dessen Umgebung (S. 572, 573); Oskars "Padezimmer" (S. 573); Zeidlers Wohnzimmer (S. 576, 577); das Zimmer der Schwester Dorothea (S. 589 - 591); Kloppe Zimmer (S. 605, 608, 609); das Aussere wie das Innere des Zwiebelkellers (S. 628 - 630); das Innere des Bürohochhauses (S. 667); und das ohne eine Angabe, wo dieses Hochhaus liegt; Lage und Umgebung des Vorortes Gerresheim (S. 675).

Alle diese Dinge sind neu für Oskar, er hat noch nichts damit erlebt, und so findet er die Beschreibung selbst berichtenswert. Oskar scheint vertrauter zu sein mit Paris als mit Düsseldorf; denn

in Paris werden zu den Ortsangaben keine Erklärungen gegeben, ausser dem gelegentlichen humoristischen Seitenhieb auf den Leser, z.B. S.703: "... auf dem Pariser Nordbahnhof - Gare du Nord, wie der Franzose sagt", oder: "...dem berühmten Flugplatz Orly". Damit deutet Oskar wieder an: Der Leser wird schon wissen, was der "Place d'Italie" ist, wie die Metrostation "Maison Blanche" aussieht (S.704), oder die "Avenue d'Italie" (S.710).

In einem bestimmten Falle kommt die Art der Ortsangaben der in Danzig gleich: Im Bericht Vittlars (S.684 - 696). Da berichtet Vittlar, dass sie ein Taxi "vor der Hundeleihanstalt an der Rochuskirche" warten liessen; genau, welche Richtung er einschlägt und welchen Weg er nimmt als Strassenbahnführer und wie weit sie fahren. Vittlar ist eben ein Einheimischer; für ihn haben die einzelnen Ortlichkeiten ein individualistisches Gepräge.

### Die Gestalten von Buch III.

Auch Oskars geistiges Milieu wechselt in Westdeutschland. Während seine Umgebung in Danzig aus Kleinbürgern bestand, deren Leben im Materiellen sich erschöpfte, lebt Oskar in Düsseldorf vornehmlich in Bohème- und Künstlerkreisen.

#### 1. Korneff.

Zuerst ist es ein Kunsthandwerker, der Steinmetz Korneff, durch den Oskar mit der bildenden Kunst in Berührung kommt. Nach monatelangem ziellosem Herumbummeln findet er schliesslich bei Korneff eine Anstellung als Steinmetzpraktikant. Korneff, ein biederer

derber Rheinländer, der nur in seiner Mundart spricht, ist ein solider Arbeiter, der nicht nach Reichtum strebt und sein Leben auf seine Weise geniessen will. Gutmütig poltert er gegen die "heutige" Jugend, die lieber dem Schwarzhandel nachgeht als ein ehrliches Handwerk zu lernen. Gleichzeitig warnt er Oskar vor den Schwierigkeiten seines erwählten Berufes. Oskar kommt gut mit ihm aus; ihre Beziehungen bleiben rein geschäftlich. Als Korneff bei Beginn der Währungsreform in finanzielle Schwierigkeiten gerät, und sich keinen Gehilfen mehr leisten kann, geht Oskar seiner Wege. Beim späteren Aufblühen des Geschäftes, wo "Metzgereien ... ihre Fassaden, auch das Ladeninnere mit Lahnmarmor verkleiden" (S.571) lassen, findet Oskar wieder als "Schriftklopfer" Gelegenheitsarbeit. Korneff schlägt sich schlecht und recht durch die Übergangszeit vom Kriegeende bis zur "Aufschwung" der deutschen Wirtschaft durch. Natürlich muss auch er, wie alle Menschen der Zeit, die nicht verhungern wollen, seine Produkte im Tauschhandel absetzen. Dabei wird mit Oskar redlich geteilt.

An Korneffs Gestalt führt der Erzähler das Durchschnittsleben eines kunstgewerblichen Kleinbürgers der Nachkriegswirtschaft vor. Von seinem Privatleben erfahren wir weiter nichts.

## 2. Das Milieu der Kunstakademie.

Nach Beginn der Währungsreform wird Oskar "freiwillig" - er selbst kündigt seinem Meister Korneff, um ihn nicht zu genieren - arbeitslos, hungert herum und schliesslich "fiel er der Kunst anheim" (S.553). Als Modell dient er zuerst dem "Kohleprofessor" Kuchen

(S.555 - 557) und dessen Schülern, die ihn mit "Kohle auf Papier" nageln; doch "weder den sechzehn Schülern ... noch dem Professor Kuchen ... gelang es, ein gültiges Bild der Nachwelt zu beschenken" (S.556).

Dann sieht der Freund Kuchens, der Professor Maruhn, "ein Liebhaber klassischer Formen" (S.558), in Oskar ein Bildhauermodell. Aber auch hier kam es zu keinem Erfolg: "... nach einem Monat fleissiger Possensuche... hatte er sich beim Gerüstbau und Gerüstumbau derart erschöpft, dass er ... sich vors Gerüst hockte, mich und mein Gerüst anstarrte, mit den Fingern verzweifelt zitterte: das Gerüst war zu perfekt" (S.559). Den Schülern Maruhns ging es nicht viel besser (S.560, 561).

Am Schluss sind es die Maler - alle Künstler arbeiten im gleichen Akademiegebäude - , die Oskar als Modell übernehmen (S.561 - 569). Nachdem Oskar die "Muse" Ulla entdeckt hat, mit der er zusammen Modell steht, ist es vor allem der Maler "Paskolnikoff", der sie immer wieder malt. Eines seiner Bilder, die "Madonna 49", hat grossen Erfolg und ändert entscheidend Oskars Leben, dadurch dass er sich zum Umzug genötigt fühlt und in seiner neuen Wohnung zu Erlebnissen kommt, die ihn selbst zum aktiven Künstler werden lassen.

In diesem Kapitel "Madonna 49" gibt uns der Autor Grass eine Parodie seiner eigenen Fachkriegserlebnisse, wo er selbst als Künstler arbeitete. So beobachtet Oskar alle Idiosynkrasien der Künstler, mit denen er in Berührung kommt, und karikiert sie. Das Verdrängen Oskars von der einen zu der anderen Künstlergruppe, sobald sie mit ihm "fertig" ist, versinnbildlicht das krampfhaftes Suchen der zeitgenössischen Künstler nach "Ausdruck", sowie die

Schwierigkeit und Unsicherheit der Existenz eines Menschen, der ohne bestimmten Beruf sich nicht des Schwarzhandels bedienen will, um sein Leben zu fristen.

Im Ganzen gesehen, sind die in Buch III gezeichneten Gestalten keine "durchgehenden" mehr, wie wir sie in den ersten zwei Büchern finden - wie z.B. Matzeräth oder Jan Bronski, die Oskar auf lange Lebensstrecken begleiten - , sondern eine Anreihung "kleiner" Gestalten, die nach und nach in Oskars Leben eintreten, und dann wieder bald verschwinden. Die Kontinuität der Charaktere der Vorkriegs- und Kriegszeit in Danzig fehlt. Das hängt natürlich mit der neuen Lebensweise zusammen. Episodisch werden die Gestalten verbunden. Keine bestimmte Person wird besonders hervorgehoben; es ist die Kunstakademie, der Oskar verbunden bleibt bis zur Gründung der Zwiebelkellerkapelle, kurz vor Jahresende 49. Dann tritt Oskar selbst in die Reihe der aktiven Künstler.

### 3. Klepp.

Dazu wird er hauptsächlich durch seinen "Freund" Klepp erweckt. Schon auf der zweiten Seite des Romans genannt, wird dort Freund Klepp in der Gegenwartsebene als Bekannter des Lesers behandelt. Erst in der Mitte des dritten Buches wird er wirklich vorgestellt.

Die Bezeichnung "Freund" für Klepp - und später für Vittlar noch mehr - ist fast immer ironisch gemeint. Doch manchmal wenigstens scheint Klepp ein richtiger Freund zu sein - z.B. S. 625, wo er Oskar tröstet, während Ähnliches für Vittlar nie zutrifft.

Die Person Klepps, seine Lebensweise und sein Zimmer sind



genauer als die irgendeiner anderen Person beschrieben. Das erste Kennzeichen, das Oskar an Klepp auffällt, ist der Geruch. Nun ist das ganz natürlich, wenn wir hören, in welchem Zustand Klepp lebt. Andererseits stellt Oskar ihn damit in die lange Reihe der "weiblichen" Charaktere, mit denen er durch irgendwelche angenehme Erlebnisse verbunden ist, so abstoßend manche auch in der Erinnerung geschildert werden.

Klepp ist ein Mann der Gegensätze: Er ist "ein dicklich fauler", aber "nicht unbeweglicher", ein "ungewaschener, dennoch nicht verkommener, stets am Sterben verhinderter Flötist ... und hat den Geruch einer Leiche an sich" (S. 604). Die Lebensverhältnisse in seinem Zimmer, die Art, in der er sich benimmt, schläft und wacht, sind so unglaublich schmutzig und komisch abstoßend, dass der Erzähler sie uns in sechs Seiten darstellen muss (S. 604 - 610). Der Gegensatz zwischen dem unmöglichen körperlichen Schmutz, in dem Klepp lebt, und seiner proziosen, geziert leidenschaftlich eleganten Redeweise, wie Oskar sie uns schildert - direkte Reden sind ganz selten und sehr kurz - , gibt dem Autor Gelegenheit, die ganze Kunst seines barocken Humors zu zeigen.

Nicht nur in seinem Aussehen ist Klepp ein wandelnder Kontrast, auch geistig hüpfte er mit Schwung vom Ultraroyalisten zum Mitglied der KPD. Er ist ein geistiges Kaleidoskop (S. 613, 79); andererseits ist er ein begnadeter Musiker<sup>1</sup> und ein großer Schwitzer.

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 611: "... Töne hervorbrachte, die so süß, so unnatürlich, so reiner Trommellei gemaß waren..."

der "sich die Zufahrtsstrassen zu allen Glaubensbekenntnissen offen- gehalten" hat (S.613). Mit ihm führt Oskar für einige Zeit ein richtiges Bohemeleben (S.614; S.51 - 54). Die beiden Musiker brauchen ein paar Monate, bis sie den nötigen dritten Mann zur Kapelle finden; in der Zwischenzeit vertreiben sie sich die Zeit durch Kinobesuch, lassen sich "Passbildchen" machen, und "stellten mit den Passbildern, bei Bier, Blutwurst und Zwiebeln allerlei Unsinn an" (S.614).

Zu keiner Zeit nimmt Klepp das Leben ernst und überall kommt er mit heiler Haut davon. Mit dem Autounfall, bei dem Schmutz umkommt und Klepp leicht verletzt wird, endet die Zusammenarbeit mit Oskar. Nach Oskars Rückkehr von seinem Normandienausflug trennen sie sich endgültig, nach einem Streit über Jazz. Mit Hilfe eines neuen Schlagzeugers findet Klepp wieder eine Anstellung. Schließlich heiratet er ein Zigarettenmädchen, "weil er sein Foto wieder zurück haben will" (S.674; S.54).

Klepps Übermütiges, oft kindisches Benehmen (S.53), seine Schwatzhaftigkeit und Lust zu Argumenten, die auch die inkongruentesten Dinge unter einen Hut bringen will<sup>1</sup>, seine Lässigkeit und Faulheit, seine Sorglosigkeit, die ihn auf lange Zeit einfach vegetieren lässt, geben dem Autor Gelegenheit, seinen Humor von allen Seiten zu zeigen. Schmierig im Aussehen wie in seinem inneren Wesen ist Klepp mit seinem dicken Fell durch keine Situation unterzukriegen: Er ist der Fallstaff des Romans.

---

<sup>1</sup> Z.B. S.37: Lehrvortrag über die Zusammenhänge zwischen Jazz und Marxismus.

#### 4. Vittlar.

Dagegen findet Oskar an seinem zweiten "Freund" Vittlar kaum einen einnehmenden Charakterzug.

Vittlars Gestalt wird erst ganz gegen Ende von Buch III erklärt, obwohl sie schon viel früher in die Gegenwartsebene einbezogen war. Der Autor vermeidet damit den Vorwurf des Herbeiziehens einer neuen Person auf den letzten Seiten seines Werkes.

Im Gegensatz zu allen anderen Charakteren wird Vittlar durch einen langen Dialog eingeführt (S.679,680). Er hört sich gerne sprechen. So folgt auch gleich auf den Dialog eine Abschrift von Vittlars Anzeige vor Gericht.

Vittlar ist "adelig", neugierig, "überochlau" (S.679), "langwindig" (S.680), und hat eine hochmütige, geschraubt näselnde Stimme (S.679). Trotzdem vergleicht ihn Oskar mit einem Engel, wenn auch nur ironisch; doch ein bißchen davon ist schon wahr; denn Oskar ist schon lange des Lebens der Erwachsenen überdrüssig und Freund Vittlar ist das Mittel, der "Engel", der ihm zu Hilfe kommt, durch den Oskar seinen Plan durchführen kann, dieses Erwachsenenleben zu enden.

In seiner eingebildeten Art gibt der eitle Parasit Vittlar einen langen, geschwätzigen, theatralischen Bericht über Oskars letztes Lebensjahr vor seiner Einlieferung in die Anstalt. Auf diese Weise können wir Oskars Leben aus einer anderen Perspektive betrachten. Dass Oskar sich mit einem Schmarotzer wie Vittlar überhaupt so lange abgibt, da er ihm doch keineswegs sympathisch ist, beweist, dass er sich danach sehnt, sein gegenwärtiges Leben auf eine den Erwachsenen einleuchtende Art zu verlassen. Denn wie sie zu seinem Wachstumsanhalt eine handfeste Erklärung brauchten, so auch jetzt zu

seiner Flucht, die bei einem berühmten Mann wie Oskar, bei seinem Erfolg als Künstler, sonst niemand begreifen würde. Durch die Ermunterung von Vittlars Eitelkeit<sup>1</sup> erreicht Oskar schliesslich sein Ziel. Und diese Tat macht für ihn Vittlar zu seinem Freund. In der Gegenwartserzählung ist Vittlar mit Klopp der einzige Freund, der ihn in seinem Asyl besucht.

#### 5. Lankes.

Den Maler Lankes hatte Oskar schon bei seinem Fronttheaterbesuch in der Normandie getroffen. Damals war er der Obergefreite, der seine Langeweile in künstlerische Betonornamente umsetzte. Durch sein charakteristisches Zigarettenschlucken bemerkt Oskar Lankes bei einem Künstlerball (S. 564) und macht seine nähere Bekanntschaft. Zu einer Freundschaft kommt es bei ihnen nicht, obwohl Lankes Oskars Reisebegleiter beim Normandieausflug wird und sie zusammen einige Zeit im Bunker Dora 7 hausen.

Lankes bleibt auch in Zivil der "Landser", der glaubt, die Welt sei nur für ihn gemacht, der die Menschen nur daraufhin ansieht, wie er aus ihnen Vorteil schlagen kann, in materieller wie in geistig-künstlerischer Hinsicht. Sein früheres, untergeben-frechtes militärisches "Wenn der Herr Hauptmann ne Zigarette für Obergefreiten haben?" (S. 401) wandelt sich zum schmierigen zivilistischen "Kumpel, haate nich'n Zigarette für mich?" (S. 564), und hierin besteht seine ganze Wandlung.

Er behandelt seine "Geliebte" Ulla besser, seitdem "sie regelmäßig Geld nach Hause brachte" (S. 567). Er drängt sich Oskar

---

1 Vgl. S. 696: "Wie gerne möchte ich einmal eine Tat....."

rücksichtslos als Reisebegleiter auf; er schlägt seine Geliebte; "denn nur jene Chreigen, die er ihr austeilte, verliehen seiner Malerhand die wahre schöpferische Potenz" (S.567). Nach seinem "Erlebnis" mit der jungen Konne im Bunker ist ihm ihr Schicksal vollkommen gleichgültig, solange nur seine Malerphantasie angeregt bleibt (S.664).

Egoismus, Rücksichtslosigkeit und Gleichgültigkeit seinen Mitmenschen gegenüber - allordings ohne böswillige Absicht - kennzeichnen die "Künstlerfigur" Lankes. Wie wenig sich seit dem Krieg in seiner geistigen Haltung geändert hat, wird durch die Tage im Bunker während des Normandienausfluges verdeutlicht (S.655). Doch Lankes macht sich keine ernsten Gedanken darüber; dazu ist er nicht fähig. Für ihn ist das eine wie das andere Erlebnis nur eine vorübergehende Episode, die genossen oder erlitten werden muss <sup>1</sup>.

Für den Oberleutnant ausser Dienst Herzog jedoch, dem der Satz "Befehl ist Befehl" heilig war (S.410), ist "die Rechnung noch nicht aufgegangen" (S.656). Obwohl "ausser Dienst", kann er seinen früheren Dienst nicht vergessen. Er vermisst das ehemalige Kampffeld, um die geschichtliche "Erklärung" für das frühere Versagen seiner Truppe zu finden, etwas, das Lankes in typischer - gesunderer - "Landserart" abtut: "Wenn wir hier damals nicht so besoffen gewesen wären, als es logging, wer weiss ..." (S.657). Der "deutsche Soldat" hat eben immer eine Entschuldigung und will der beste bleiben.....

---

<sup>1</sup> Vgl. S.656: "Is doch längst pasce..."

Beide, Lankeo wie Herzog, sind unverwundbarlich in ihrer Art. Nachlässig von Natur und verdorben durch sein Leben während des Krieges, bleibt Lankeo der ewige "Obergefreite", der in seinem untergeordneten Dienstrang im Heer gezwungen wurde, sich geschickt spitzbübisch durchzuschlagen, und diese erworbene Fähigkeit auch im Frieden vorteilhaft findet. Dem Oberleutnant Herzog hat es der "Ehrebegriff" angetan; durch seine nachträglichen Messungen sucht er die "Ehre" seines Truppenteils zu retten.

#### 6. Zeidler.

Die zwei restlichen neuen männlichen Gestalten des letzten Buches sind Repräsentanten der deutschen Geschäftswelt der Nachkriegszeit: Zeidler und Schmuß.

Zeidler, der "Igel", wird Oskars Hauswirt. Er ist "Vertreter für Haarschneidemaschinen" (S. 578), der während der ersten Nachkriegsjahre einen schwunghaften Schwarzhandel mit Teppichen betrieben haben muß, wie die eingehende Beschreibung seines Wohnzimmers zeigt (S. 575 - 577). - Vielleicht enthält das Wort "Haarschneidemaschine" eine Andeutung des "Scherens", d.h. jemand über's Ohr hauen. -

Zeidler ist gutmütig, doch zu Jähzorn geneigt (S. 577, 578), diktatorisch seiner Frau, d.h. Schwächeren gegenüber<sup>1</sup>, sieht auf "Ordnung" in der Wohnung, auch wenn er selbst Glas zerschmeißt, und ist ohne jedes Taktgefühl. Doch hat er wohl "den Farron" an

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 577: Seine Ähnlichkeit mit dem Bilde Bismarcks.

Oskar gefressen (S.575) und läßt ihn in Ruhe. Zeidlers Haltung seinen Untermietern gegenüber hängt von deren Einkommen ab. Vorrechtlich, wenn Oskar ohne Arbeit ist (S.665), behandelt er ihn mit Hochachtung, wie er über ihn in der Zeitung liest, ohne natürlich seinen eigenen Vorteil darüber zu vergessen (S.674).

Zeidler ist der typische Handlungsreisende, der von seinem eigenen dicken Fell auf ein ebensolches bei seinen Mitmenschen abschleut. Und das Geld gibt bei ihm den Ausschlag.

#### 7. Schmuh.

Schmuh dagegen ist viel mehr ein Geschäftskünstler, der den Rang seiner Mitmenschen zum Snobismus ausnützt, um ihnen - finanziell - das Fell über die Ohren zu ziehen. Sein Name ist für seine Geschäftsmethode symbolisch: In seinem "Zwiebelkeller" wird den Gästen ordentlich "Schmuh" vorgemacht. Jede Einzelheit ist genau auskalkuliert, um die Preise zu steigern: Die altdeutsche Fassade, das bewusst Unbeholfene des Namens der "Gaststätte", das kleine Lokal - und damit verbunden die "ausgesuchten" Gäste<sup>1</sup>, der Portier "in einem rustikalen Schafapeln" - jedes Wort ist hier genau vom Autor berechnet, den Snobismus aufzuzeigen, wie "durfte", "Portier", "rustikal", "Schafapeln" -, das Plakat einer Picasso-Ausstellung, der Karbidgeruch der Bergmannlampen (S.629), die unbequemen Sitzgelegenheiten, das feierliche Zeremoniell der Bedienung.

---

<sup>1</sup> Vgl. S.628: "... nicht jeder durfte in den Zwiebelkeller."

Schmuh in seinem Geschäftssinn hat eben das Gebot der Stunde erkannt und schlägt daraus in gut kapitalistischer Weise Kapital. Natürlich führt er einen Mercedes, und einen schwarzen dazu - Oskar betont dieses Standessymbol immer wieder ausdrücklich - ; seine Frau erscheint immer in Pelz. In seinem Lokal empfängt Ferdinand Schmuh jeden Gast persönlich - man denke hier an das Händeschütteln westlicher Politiker -; er macht aus der Bedienung seiner Gäste einen Weiheakt, bei dem er als "Hoher Priester" officiiert<sup>1</sup>. Schmuh hat den bekannten Goethesatz: "Für die Lumpe sind bescheiden" offenbar als Geschäftsmotto gewählt: Die grosspurige Einleitung endet im Austeilen von Zwiebeln.

Schmuh's psychologische Behandlung der Gäste ist grossartig: Zuerst die feierliche Austeilung der Brettchen, dann der Messer, dann der "Zwiebeln gewöhnlicher Art" (S. 631, 632); er "steigerte jene Spannung, die ihm erlaubte, die Preise zu erhöhen" (S. 632).

Aber auch Schmuh hat eine Marotte, die ihn schliesslich auf mysteriöse Weise ums Leben bringt: Die Spatzenjagd. Und natürlich, wie jeder Jäger, ist Schmuh ein Tierliebhaber<sup>2</sup>; wie jeder Jäger schießt und tötet er die Tiere ohne materielle Hintorgedanken, einfach als "Sport"; wie jeder Jäger ist auch Schmuh abergläubisch: Mit dem unberechtigten Schiessen des 13. Sperlings ist er der Spatzenrache sicher, die auch sofort auf dem Fusse folgt.

Oskar ist weise als Erzähler und lässt die Geschichte der

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 630: "Der Shawl, kobaltblaue Seide..."

<sup>2</sup> Vgl. S. 626: Sein grosszügiges Austeilen des Vogelfutters.



Spatsenrache durch seinen Freund Klepp berichten: Der Leser mag sich dabei denken, was er will; er kennt ja Klepp...

Schmuh und sein Zwiobelkeller werden von Kritikern als ein "meisterhafter Einfall" bezeichnet<sup>1</sup>. Wie später in den "Hundejahren" wird die ganze psychologische Geschäftsmethode des deutschen Wirtschaftsaufschwunges an den Pranger gestellt, ebenso wie der Charakter ihrer - willentlichen - Opfer, des eleganten intellektuellen Publikums<sup>2</sup>. Sie alle kommen gelaufen, um das Weinen zu lernen; dazu brauchen sie die Hilfe der einfachen Küchenzwiebel, die vollbringt, "was die Welt und das Loiden dieser Welt nicht schafften" (S.633): zu Tränen zu kommen. Diese Geschichte erinnert den Leser an das Märchen "von einem, der auszog um das Gruseln zu lernen"<sup>3</sup>. Und doch bleibt die Satire hier innerhalb der Grenzen gutmütigen Spottes. Keine Namen - ausser von Typen - werden hier genannt, anders als es später in den "Hundejahren" geschieht, wo Grass das gleiche Thema des "Wirtschaftswunders" wieder aufgreift, um es durch bissende Satire zu veralbern.

### 8. Viktor Weluhn.

Viktor Weluhn trat als Flüchtiger schon beim Zusammenbruch der Verteidigung der Polnischen Post auf, wo bereits auf die spätere Begegnung vorausgewiesen wird (S.277). Damals nur schwach skizziert,

---

<sup>1</sup> Vgl. M.Reich-Ranicki, Deutsche Literatur in West und Ost, S.226.

<sup>2</sup> Vgl. S.630: "Die Chete: Geschäftsleute, Kräte, Anwälte, Künstler..."

<sup>3</sup> Märchen der Brüder Grimm, Droemersch Verlagsbuchhandlung, S.33.

war er ein unverbesserlicher Optimist (S.278), der selbst im offensichtlichen Untergang noch fest an Rettung glaubte. Ihm, dem Kurz-sichtigen, soll als einzigem die Flucht gelungen sein.

Als er jetzt (S.691) ganz am Ende wieder auftaucht, bleibt er noch oehemenhafter. Und für den Roman ist es gut so; denn käme er als eine "volle" Gestalt, dann wäre für die Romangestaltung zu sehr der Zufall im Spiel. Gewiss trifft Oskar "zufällig" Lankes; doch dieser ist Maler, und so rechtfertigt sich leicht sein Auftreten in den Künstlerkreisen Düsseldorfs. Dass Oskar auf die gleiche Weise den pol-nischen Geldbriefträger Viktor Meluhn finden sollte, wäre zu melo-dramatisch.

Dazu kommt, dass es Vittlar ist, der den Vorfall berichtet. Die Geschichte liest sich, als ob der Schwätzer Vittlar ein Traum-gezicht gehabt hätte, vielleicht in der Folge einer Erzählung Oskars.

Die Bedeutung dieser Meluhngeschichte liegt wohl darin, dass der Autor an Hand einer schon bekannten Figur eine weite Volksschicht in der westdeutschen Nachkriegsrepublik anprangern will, die in ihrer "Verehrung" von Gesetz und Verordnung ,ganz gleich, von wem sie fa-briziert worden sind, sklavisch auf dem Bauche liegt; und das "trotz Demokratie, Kollektivschuld, Adenauer und so weiter" (S.694). Und das gelingt Grass durch das späte Wiederauftauchenlassen der Gestalt Viktor Meluhne.

Oskar vertreibt dann den ganzen Spuk mit seiner Blechtrommel in genau der gleichen Weise, wie er früher den Nazispuk vertrieben hat. Die Folgerung ist: Es hat sich nicht viel geändert. Und auch hier sind die Henker "biedere" Kleinbürger (S.692): "... schliesslich

habe er noch einen Beruf, sei Handelsvertreter ...? (S.694): "...er wähle genau wie wir Adenauer", Leute, die "schliesslich nichts als ihre verdammte Pflicht " täten <sup>1</sup>.

Also ist von einer Gesinnungsänderung in Deutschland keine Spur zu sehen.

Dies war Oskars letzter Erfolg als beschwörender Trommler; er weiss um die Richtigkeit des Erfolgs<sup>2</sup>. Und Vittlars Wunsch, "Erfolg" zu haben, zeigt Oskar den Weg, sich aus dem gewohnten Alltagsleben zu befreien.

#### 9. Bruno.

Allein der Gegenwartsebene gehört die Gestalt von Oskars Pfleger Bruno an. Als erste Person des Romans wird Bruno von Oskar vorgestellt. Oskar nennt ihn, gleich sich selbst, einen Helden (S.12). So zieht auch der Autor bei der gelegentlichen Beschreibung von Brunos äusserlicher Erscheinung wie seines Charakters und seiner Sprechweise alle Register seiner humervollen, leicht barocken Darstellungskunst: Sein Pfleger Bruno - und Oskar vermisst es nicht, bei jeder Gelegenheit das Wort "Pfleger" zu betonen - hat einen "verzweifelte Birnenkopf" (S.227), "Augen eines ausgestorbenen Achtbeiners", "einen prähistorischen Blick" (S.490), "Augen eines Fabeltieres, einen dünnen öfterlichen Mund" (S.504), "sein Auge ist

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Golo Mann, in "Zur Geschichte der deutschen Juden", in "Neue Rundschau", S.571: "Man hielt sich an die Gesetze, gleichgültig, was deren Inhalt war."

<sup>2</sup> Vgl. S.695: "Ich habe viel zu viel Erfolg in meinem Leben gehabt."

von jenem Braun, welches mich, den Blaudugigen, nicht durchschauen kann" (S.9). Das Auge spielt hier eine Rolle, da es Brunos Aufgabe ist, seinen Patienten Oskar zu bewachen, im Zimmer selbst und durch das Guckloch in der Zimmertür. Trotzdem bezeichnet er Oskar als "seinen harmlosesten Patienten" (S.505). Zweimal wird erwähnt, dass Bruno unverheiratet und kinderlos ist, und aus dem Sauerland stammt (S.10,504), Feststellungen, die, wie das Beiwort "Pfleger", in ihrer "Überflüssigkeit" und Belanglosigkeit mit Ironie geladen sind.

Wie alle Figuren des Romans - vor allem die männlichen - einen besonderen "Tick" körperlicher oder geistiger Art haben<sup>1</sup>, so ist es für Bruno die Erschaffung von Knotengebilden aus Bindfäden, die er überall sammelt und dann "verarbeitet". Wie ist man ganz sicher, wie weit der Autor mit seiner Ironie schliessen will; doch dürfte man annehmen, dass er weiter zielt als der Leser auf den ersten Blick bemerken kann. So verbindet Grass hier in einem einzigen Satz von zwei Zeilen mit seiner Ironie der "Kreationen" Brunos die Verspottung moderner Kunstausstellungen, der Käufer von "Kunstartikeln", und der Presse (S.9): "Eine Ausstellung seiner Kreationen würde jedoch von der Presse gut aufgenommen werden, auch einige Käufer herbeilocken." Und Oskar fühlt sich zu diesem Urteil berechtigt: Ist er ja selbst als Trommelkünstler, nach dem

---

<sup>1</sup> Einige von ihnen: Matzerath und sein Kochen;  
Jan Bronski und seine Brotik;  
Greff und seine Pfadfindererotik;  
Klepp und seines Schmutz;  
Wittler und seine Mittelkeit;  
Vinzent Bronski und sein religiös-politischer  
Lehnsinn....

man das Wort "Oskarnismus" geprägt hat, eine internationale Berühmtheit geworden und versteht sich somit auf Presse und Publikum.

Bruno bewundert in Oskar den berühmten Künstler (S.516); so bleibt Oskar für ihn immer der "Herr Matzerath", während Oskar ihn familiär vertraulich mit "du" anredet und ihn auch mit privaten Aufträgen betraut, die Bruno brav und getreu ausführt.

Genaue wie sich Klopp später (S.604) an Oskar wendet, so wendet sich in der Anstalt Oskar an Bruno mit ausgesucht gezielter Ausdrucksweise (S.11): "Ach Bruno, würdest du mir ...".

Eine wichtige Aufgabe des Pflegers Bruno ist das Lüften des Zimmers nach einem Besuch: Oskar will selbst von der Luft, die sein Besucher von der Aussenwelt mitbringt, befreit sein; denn die Anstalt darf ihm auch kein zeitweiliges Eindringen von aussen verderben.

Bruno behandelt seinen berühmten Patienten zuvorkommend und aufmerksam und geht auf alle seine Marotten ein, so unverstündlich sie ihm auch vorkommen, z.B. das Kaufen "unschuldigen" Papiers (S.11), das Zeremoniell des Trommelauspackens (S.243). Manchmal behandelt er Oskar wie ein Kind, dann wieder wie einen geistig gestörten Menschen<sup>1</sup>.

Die Hauptrolle der Gestalt Brunos in der Struktur des Romans ist wohl als eine Art "Resonanzboden" für Oskar und seinen Lebensbericht zu betrachten.<sup>2</sup> Dieses Fragenstellen, und die häufige

---

<sup>1</sup> Vgl. S.227: "Behutsam nimmt er meine Plüschte ..."; oder S.490.

<sup>2</sup> Z.B. S.36: "... habe ich Bruno vorgelesen, dann, um Objektivität bittend, meine Frage gestellt"; oder S.378: "... von dem Pfleger Bruno nach dem Titel befragt ..."; oder S.490.

Unterbrechung des Erzählens, ist ganz offensichtlich eine ironische Vortäuschung. Sicher ist es in Wirklichkeit nicht Bruno, dem die Frage gestellt wird; denn schon gleich auf der ersten Seite des Romans gibt Oskar als Erzähler ganz klar zu verstehen, was er von den geistigen Fähigkeiten seines Pflegers hält: Dass dieser offensichtlich die Wahrheit von der Lüge nicht unterscheiden kann; dass er ein komischer Kauz ist, kurz ein Trottel, wenn auch ein gutmütiger<sup>1</sup>. Auch die Beschreibung von Brunos Aussehen zeigt diese Haltung. In Wirklichkeit ist es der Leser, der angesprochen wird; er soll zu der ganzen Angelegenheit Stellung nehmen, sie abwägen. Dazu gibt die Unterbrechung des Erzählens, und die Reflexionen des Erzählers, Zeit und Gelegenheit.

Für diese Theorie der Wertung der Unterbrechungen spricht auch deren Position im Text, wo Bruno durch Befragen oder eigenes Handeln in die Erzählung einbezogen wird.

Drei Positionen sind zu beobachten:

Sie erfolgen entweder vor dem Bericht eines Erzählabschnittes, als eine Art "Vorbereitung" für den Leser. Am deutlichsten ist dies auf den ersten Seiten des Romans, S. 9 - 12, vor der Legende der Grossmutter und des Brandstifters Poljaiczek. Dann S. 243, vor der Verteidigung der Polnischen Post; weiter S. 334, 335, vor dem Geschlechtsakt Matzeraths und Mariae und der sich daran anschliessenden Verhän-

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 9: "Der Gute (= Bruno) scheint meine Erzählungen zu schätzen, denn sobald ich ihm etwas vorgelogen habe ..."

derung von Oskars Leben; S.490,491, vor Oskars Krankheit und seinem Wachstumsbericht; S.504, vor Bruno's Bericht.

In einigen Fällen finden sich die Erzählunterbrechungen während eines Erzählabschnittes, um den Leser auf einen besonderen "Schlag" vorzubereiten: S.150, mitten in der Erzählung von Oskars glaozerschnoidender Versuchung zum Diebstahl, bevor er zu dem besonderen Fall des Collier-Diebstahls des Jan Bronski schreitet; S.69, während des zusammenfassenden Berichts der Wirkung und des Erfolgs des Glaozersingens; der vorausgehende Teilbericht war eine solch "abenteuerliche" Feststellung, dass dem Leser einige Momente zum Atemschöpfen geboten werden, bevor die Geschichte weitergehen kann; S.524, als Überleitung von Oskars ziellosen Leben nach seiner Entlassung aus dem Krankenhaus zum Ruhepunkt in Korneffs Steinmetzwerkstatt.

Vor allem aber finden wir die Unterbrechungen durch Bruno nach einem Erzählabschnitt: So z.B. nach der Moritat des Grossvaters Koljaiczek (S.36,37); nach dem Diebstahl des Colliers (S.154); nach dem Ende von Oskars Freund Herbert Truczinski (S.227,228)<sup>1</sup>.

Manche dieser Einbeziehungen Brunos sind verhältnismässig lang, z.B. S.334,335 oder S.490,491; und andere sind mit der Einbeziehung anderer Personen aus Oskars Gegenwart in der Anstalt ver-

---

<sup>1</sup> Für weitere Beispiele: Nach den zwei Kapiteln über Maria: Buch II, Kap.5 und 6, S.333; nach dem Selbstmord Greffo, S.378; nach dem Prozess und dem Untergang der StKuberbande, 464; und ganz am Ende des Werkes, nach Oskars Verhaftung, S.710.

bunden, z.B. S. 36 - 38. Die meisten Unterbrechungen sind jedoch recht kurz. Den Zweck, den Leser aus dem ruhigen Geleis der Erzählung auszufahren, ihn zu rütteln, haben alle im Auge.

Brunos kindisch-verspieltes, pedantisch-altjüngferliches Wesen offenbart sich besonders in seinem eigenen Bericht, seiner Nacherzählung von Oskars Schicksal nach der Abreise aus Danzig. Nach der schülerhaft-pedantischen Vorstellung verliert er sich in Angaben über seine Knotengebilde, die er nach Figuren und Gegenständen aus Oskars Lebensbeschreibung benennt - ein wirkungsvolles Mittel des Autors, die Vergangenheit nochmals ins Leben zurückzurufen (S. 505, 506).

In seinem Bericht lehnt Bruno jede eigene Verantwortung für das darin Ausgesagte ab und schiebt alles auf Oskar. Immer wieder beruft er sich in geradezu ermüdender Weise auf die "Behauptungen" Oskars. So ist der Bericht von zahllosen "sollen", "wollen", "behaupten", "möchten" ... durchzogen: Bruno ist ein "guter Bürger" und sorgfältiger Krankenpfleger, und Stellungnahme ist eben nicht seine Sache.

Gegen Ende seines Berichtes (S. 514 - 516) kommt Bruno auf den sicheren Boden der in Westdeutschland überprüfbaren Tatsachen, und dann lässt er die schleppenden Spekulationen und Konjunktive fallen. An manchen Stellen sieht es aus, als habe er genau nach Oskars Diktat geschrieben: Oskars trockene Ironie leuchtet durch den oft trügerisch naiven Bericht; z.B. S. 507: "Sie bekreuzigten sich,



bevor sie die Fuchshölche und Koffer der Reisenden auf den Bahndamm warfen"; oder S.511: "Die jungen Räuber jedoch hingen, ohne das gläubig zu verkünden, der alleinseligmachenden Kirche an und wollten ... den einreihigen, leicht holzhaltigen Anzug des Atheisten."

Mit einer lyrisch anmutenden Beschreibung Oskars schließt Bruno seinen Bericht .

#### 10. Die Frauengestalten von Buch III.

Wie in den ersten zwei Büchern ist die Zahl der weiblichen Gestalten im letzten Buch gering.

Zunächst die an sich weniger wichtige Gestalt der Guste Kötter, "verschlafenes, gutmütiges Fett" (S.519), in deren Wohnung im Düsseldorfer Vorort Bilk Maria mit ihrer Familie Unterschlupf findet.

Obwohl Guste sie eingeladen hat, bei ihr zu wohnen, ist sie schon bei Oskars Entlassung aus dem Krankenhaus des Aufenthaltes ihrer Verwandtschaft überdrüssig. Guste erscheint gänzlich ungebildet und viel weniger scharfsinnig und aktiv als ihre Schwester Maria. Sie kann nur in Dialekt sprechen, was Maria doch nur im Moment der Erregung tut<sup>1</sup>. Vor allem mißbilligt Guste den Schwarzhandel ihrer Schwester, nimmt aber keinen Anstand, selbst davon zu leben. Untätig wartet sie auf den Tag, an dem ihr Oberkellner aus der Co-

---

<sup>1</sup> Man vergleiche Marias Sprechweise vor anderen Leuten, S.338; allein zu Oskar, S.336; in Erregung, S.530.

fangenschaft "beim Ivan" zurückkehren wird (S.519,539).

Guste ist der Typ der Menschen der deutschen Nachkriegszeit, die den Schwarzhandel verurteilen, doch nicht genug Tatkraft aufbringen, überhaupt irgendwelche Arbeit zu tun. Bald verliert man sie aus den Augen.

Maria ist in Buch III eine typische Erwachsenengestalt geworden, mit ihren charakteristischen Fehlern: Das Vergessen und das Verkümmern der menschlichen Gefühle.

In ihrer Sucht nach Erfolg setzt sie alles beiseite, was sie am Vorwärtskommen hindern könnte: Der Erfolg, will der Erzähler sagen, oder das krampfhafte Streben nach "Erfolg", ist es, was die menschlichen Regungen notwendigerweise unterdrückt und verkümmern läßt. Davon kann auch Oskar selbst ein Lied singen<sup>1</sup>. Oskar rettet sich in die Anstalt, doch Maria bleibt der allgemeinen Lebenstendenz Westdeutschlands verfallen.

Beim Karnevalsball in der Kunstakademie lernt Oskar die Muse Ulla kennen (S.564), die Verlobte des Malers Lankes, der von ihrem Einkommen als Schneiderin, später als Kunstmodell, lebt. Mit ihrer Überachlanken, "einen Meter achtundsiebzig" grossen Erscheinung, die "an Botticelli und Cranach gleichzeitig erinnert" (S.566), bildet sie im Ausserlichen - wie auch in ihrem einfältigen Charakter - einen ausgesprochenen Kontrast zu Oskar, und steht ge-

---

<sup>1</sup> Vgl. S.695: "Erfolg, lieber Gottfried? Ich habe viel zu viel Erfolg in meinem Leben gehabt. Ich möchte einmal keinen Erfolg haben. Aber das ist schwer und erfordert viel Arbeit."

meinsam mit ihm den Kunstschülern Modell. Mit Ulla zusammen hat Oskar Gelegenheit, das Leben und Verhalten der Künstlerkreise von innen zu beobachten und voll Ironie darzustellen...

Die seltsamste Erscheinung des dritten Buches ist die Gestalt der Schwester Dorothea, schon einfach deswegen, weil weder der Leser noch Oskar sie zu Gesicht kriegen<sup>1</sup>. Oskars Leidenschaft zu ihr steigert sich gerade wegen der Unmöglichkeit sie zu treffen, bis zur Besessenheit.

Von den 12 Kapiteln des dritten Buches sind zwei fast ausschliesslich der Schwester Dorothea gewidmet (Kap. 5 und 7) und der Krankenschwesterkomplex ist so weit über das ganze Buch verbreitet, dass man <sup>ihn</sup> nicht einfach mit dem Begriff "privater Abstrusitäten" abtun kann<sup>2</sup>. Die genaue Absicht des Autors zu erraten, ist schwierig, da Grass sich öfters der gleichen Gestalt bedient, um verschiedene Probleme zu lösen<sup>3</sup>. Doch kann man vielleicht für das Krankenschwesterproblem folgende Interpretation vorschlagen:

Die ganzen Vorstellungen beruhen auf beobachtungsmöglichen Tatsachen: In den ersten zwei Büchern sucht Oskar neben den Frauengestalten seiner nächsten Familienangehörigen (Grossmutter, Mama, Maria) auch einen sicheren Punkt ausserhalb seiner Familie, wo er sich vor der

---

<sup>1</sup> S. 661: "Sie war sehr schön, doch sah ich sie nie."

<sup>2</sup> Vgl. W. Jens, in Deutsche Literatur der Gegenwart, S. 69; doch setzt Jens sorgfältig das Adverb "angeblich" hinzu: "... Grass, angeblich mit privaten Abstrusitäten beschäftigt..."

<sup>3</sup> Vgl. dazu auch die Gestalt Viktor Weluhns.

feindlichen Umwelt geborgen fühlt.

Im letzten Buch, wo alle Stützpunkte innerhalb seiner Familie fast ganz fortfallen, steigert sich seine Suche nach Geborgenheit und wird zu einem leidenschaftlichen Wahn, den selbst die Enttäuschung (siehe den Zimmerbesuch) nicht ganz vertreiben kann. Seine Selbstironie macht seine Enttäuschung deutlich, die er bei den näheren Bekanntschaft empfindet. Schließlich bleibt Oskar nichts anderes mehr als sein Problem in Triebhaften zu lösen zu versuchen. Als er auch hier versagt, verliert er seinen letzten Halt. Von hier an beginnt ein schnelleres Abgleiten seines Lebenswillens.

Zu dieser Erklärung läßt sich hinzufügen:

Der ganze "Schwesternkomplex" ist ironisch zu betrachten. Die weiße, uniformähnliche Schwesterntracht dominiert und verdeckt ihre Trägerin. Die Tracht scheint für Oskar einen "Engel" zu kleiden. Das fast religiöse Zeremoniell des Arzte- und Krankenhauswesens wird verhöhnt. Die Leute, die dahinterstecken, entpuppen sich bei näherem Hinschauen als gewöhnliche, gebrechliche Sterbliche.

Noch eine Erklärung ist möglich, vor allem wegen der weiten Ausdehnung des Problems: Die Krankenschwester als Symbol der Ideologie. Wer sich ihr ausliefert, wird ihr Opfer. Auch ein teilweises Darauf-Eingehen zieht den Fall nach sich. Die Ideologie, mit der man spielt, ist immer stärker als der Spieler. Der Glaube, dass man sie überkommen und besiegen kann, erweist sich als trügerisch. Sie bringt den, der mit ihr zu spielen wagt, am Ende doch noch in ihre Gewalt.

Möchst wahrscheinlich wirken alle drei Interpretationen zusammen, wobei die eine oder andere zu einer bestimmten Zeit die

Oberhand hat. So ist z.B. der Beginn des Krankenschwesternkomplexes sicherlich als Realität gedacht, wie auch die Gestalt der Schwester Gertrud, mit der Oskar zum Tanze geht. Satiren sind der Einschub des Filminhaltes (S.581), auch der vorausgehende Rückblick auf Oskars bisherige Erlebnisse mit Schwestern (S.580); weiter Oskars "Arzttraum" (S.585); auch Oskars Bericht über den angeblichen Tod der Schwester Dorothea (S.699). Symbolisch lassen sich die Kapitel "Im Kleiderschrank" (Buch III, Kap.5) und "Auf dem Kokosteppich" (Buch III, Kap.7) auffassen: Oskar konfrontiert seine "Ideologie", er will ihr auf den Grund gehen, und der Erfolg davon.

Die barocken und grotesken Elemente erschweren eine einfache Erklärung. Dieses "Abwehren der Interpretation" ist ein Hauptmerkmal des Werkes von Günter Grass.

### C. DER STIL.

Die Absicht des Autors ist nicht, in erster Linie die Heldentaten Oskars zu beschreiben. Diese bilden nur das Mittel, wodurch dem Leben der Erwachsenen ein Spiegel vorgehalten wird.

Als Oskar zu schreiben beginnt, tut er es einzig und allein, um sich zu amüsieren, um sich neben seinem Trommeln die Zeit zu vertreiben. Auch wenn er sich am Anfang ironisch als "Helden" bezeichnet (S.12), will er sich durch sein Schreiben weder herausstreichen noch rechtfertigen. Dazu ist ihm das Leben schon gleich zu Anfang viel zu gleichgültig<sup>1</sup>. Am liebsten wäre Oskar schon damals dem ganzen Leben ausgewichen; nur die Aussicht auf die versprochene Trommel hielt ihn weiter aushalten.

Diese Gleichgültigkeit dem Leben gegenüber wird auch später häufig betont und durch Oskars Handlungen bewiesen. So z.B. als Oskar in die Hände der Stäuberbande gerät, denen er hätte leicht ausweichen können (S.436 - 441); oder bei der Verteidigung der Polnischen Post (S.259 - 289).

Gerade diese teilnahmslose Gleichgültigkeit dem Menschenleben gegenüber eignet Oskar am besten als Kritiker der Gesellschaft: Bei seinen Bericht ist man überzeugt, dass er keine Privatinteressen zu verfolgen hat, dass er nicht Partei ergreift. Was immer auch geschieht, er ist nicht versucht, wie es bei den übrigen Menschen ge-

---

<sup>1</sup> Vgl. S.49: "Einsam und unverstanden lag Oskar unter den Glühbirnen, folgerte, dass es so bleibe, ... verlor deshalb die Lust, bevor dieses Leben ... anfing."

wöhnlich geht , die Geschehnisse zu seinen Gunsten darzustellen, und kann alles schonungslos, mit rücksichtsloser Offenheit vortragen. Und diese Haltung wird verdoppelt: Einmal ist es Oskars Gleichgültigkeit, zum zweiten die endgültige Geborgenheit im Bett seiner Anstalt, die seine Aufrichtigkeit bedingen.

Doch versichert sich auch der Autor, dass Oskar seine Gleichgültigkeit nicht zu weit treibt; solange er unter den Menschen ist, lebt er für einen Gegenstand: Seine Trommel. Sie geht ihm über die Knochen und ihr Loos<sup>1</sup>. Bis zum Tode seines letzten mutmasslichen Vaters bleibt es die Trommel, für die er dieses Leben, wo die Erwachsenen herrschen, aushält, beobachtet, verachtet und beklagt<sup>2</sup>. Später (Buch III) taumelt Oskar erst wie andere Menschen - seine Beobachtungsgabe ist immer noch schärfer - durchs Leben, bis er mittels des Trommelns und des Ringfingers das ersehnte Asyl findet.

### Die Erzählhaltung.

Eine Folge dieses Sicherheitsgefühls ist der übermütig ironische Ton, den Oskar am Anfang des ersten Buches anschlägt. Endlich hat er sein Ziel erreicht<sup>3</sup>. Herablassend betrachtet er aus der Geborgenheit das Treiben der gewöhnlichen Menschen, die "ausserhalb

---

<sup>1</sup> Vgl. S.264: "Schliesslich ging es um Polen, und nicht um meine Trommel !"

<sup>2</sup> Vgl. W.Jons, in Deutsche Literatur der Gegenwart, S.69: "Grass (hat) ... dem Trommler Oskar den Rang eines Klägers gegeben."

<sup>3</sup> S.9: "Mein Bett ist das endlich erreichte Ziel, mein Trost..."

meiner Heil- und Pflegeanstalt ein verworrenes Leben führen müssen" (S.12), und schildert es mit einer Ironie, die vom gutmütigen, spitzbübischen Humor bis zum bitteren Sarkasmus reicht.

Bei einer genaueren Untersuchung finden wir, wogegen sich Oskars Ironie besonders richtet: Es sind die gesellschaftlichen Einrichtungen und deren Ideologien, oder ihre besonderen Vertreter, die die Menschen zu Opfern ihrer Ideologie machen. So wird z.B. Oskars herablassende Ironie giftig, wenn er - ohne einen Namen zu nennen - Hitler mit dem Weihnachtsmann vergleicht, der sich als der Casmann entpuppt (S.237 - 239); wenn er seine Ironie über die katholische Kirche als soziale Einrichtung ausgiesst (S.156 - 167; 425 - 430; 453 - 456); wenn er das Benehmen der deutschen Besatzungstruppen in Frankreich in seinem eigenen Auftreten als Glaszerrenger widerspiegeln läßt (S.394); wenn er gegen die ans Religiöse grenzende Verehrung der Geschäftspsychologie im Westdeutschland der Nachkriegszeit loszieht (S.527 - 630) oder gegen die Geisteshaltung der sturen Gesetzesanbeter, selbst wenn die Gesetze aus der schlimmsten Epoche der Nazizeit stammen (S.692, 694).

Am leichtesten und spielerischsten wird Oskars Humor - wenn auch manchmal skurril und obszön -, wenn er Personen darstellt, die nichts mit einer Ideologie zu tun haben wollen oder sich jeder Ideologie entziehen. Es sind dies seine Grossmutter, sein Freund Klepp, die "Muse" Ulla, Mutter Truczinski und sein Lehrer im Steinmetzgeschäft Korneff. Hier macht Oskar selbst Handlungen, die man an sich nicht billigen kann, dem Leser durch seinen übernütigen Humor schmackhaft. Z.B. wie die Grossmutter auf dem Markte mit



Bauernschläue Kunden anlockt und sie zum Kauf ihrer Waren erpresst (S.145).

Die anderen Personen fallen in ihrer Charakterschilderung zwischen diese beiden Extremen des Oskarschen Humors, je nachdem sie - mehr oder minder willige Opfer einer Ideologie werden.

Am schlechtesten fahren dabei von den Hauptpersonen Matzerath, Lankes und Vittlar: Matzerath, der sich allzu willig der Naziideologie unterwirft, Lankes, der die Schmarotzerideologie des "Landserlebens" in seinen Alltag übernimmt, und Vittlar, der von der "Erfolgsideologie" geblendet ist und sich, koste es, was es wolle, "berühmt" machen will.

Ein weiteres Kennzeichen der Erzählhaltung ist der gleichbleibende Ton, wenn Oskar von genauen Einzelheiten des realen Lebens zur Darstellung überrealer Begebenheiten fortschreitet. Auf eine solche Stilhaltung macht W. Jens schon bei Georg Büchner aufmerksam<sup>1</sup>.

Ein hervorragendes Beispiel für diesen gleichbleibenden Ton ist das Erlebnis des trommelnden Jesuknaben (S.428 - 430). Oskar "versucht" die Jesusstatue zum letzten Mal; er hat eigentlich schon alle Hoffnung auf Erfolg aufgegeben, und ergötzt sich bereits in allerlei geringschätzigen und caloppen Wendungen, wie z.B. "nicht blöd",

---

<sup>1</sup> Vgl. W. Jens, in Deutsche Literatur der Gegenwart, S.116: "Schon Georg Büchners 'Lenz', die erste moderne Erzählung, wechselt nicht ihren Tonfall, wenn sie die Realitäten verlässt und ins Traumreich vorstößt."

"gipsern" - in doppelter Bedeutung: aus Gips gemacht, und borniert -, "markierte", "hätt' ich, so könnt ich", "klemmte", "Uurotfinger", "lacht sich schief", "Schwarte" (S.428). Als dann "der Jesus" trommelt, führt Oskar im gleichen nachlässigen Ton fort und benutzt Wörter der gleichen Sprachebene, wie z.B. "Kätzchen", Titel der damals gängigen Schläger, "kratze einen Rest Stimme zusammen", "gepumpt" (S.429)

Ein anderes Beispiel: S.146:

Oskar hatte auf dem Markt beobachtet, wie seine Grossmutter Käufer in Versuchung führte; er fühlt sich von der "Magie der Versuchung" angezogen und bemüht sich nun seinerseits, Passanten, die in der Dunkelheit die Schaufenster betrachten, in Versuchung zu führen. Hier das Ende seiner Exposition und der Übergang zum Übernatürlichen:

"Erst wenn alle diese Voraussetzungen gegeben waren, kam es meiner Stimme zu, auf unblutige, schmerzlose Art, das Wild zu erlegen, zu verführen, wozu ?

Zum Diebstahl: denn ich schnitt mit meines lautlosesten Schrei den Schaufenstern genau auf Höhe der untersten Auslagen, und wenn es ging, am begehrten Stück gegenüber kreisrunde Ausschnitte, stiess mit einem letzten Heben der Stimme den Ausschnitt des Fensters ins Innere des Schaukastens..."

Eine ähnliche Situation besteht, wo Oskar bei seiner Taufe mit dem Satan spricht (S.156,157); oder S.447, wo Oskar von seinem friedlichen Idyll aus im Zimmer der Mutter Truczincki durch seinen "fernwirkenden" Gesang die Räuberzoten der Stäuber leitet.

Sicher haben wir es bei diesen Stellen mit Halluzinationen zu tun, die Oskar durch seine angestrengte Konzentration auf ein bestimmtes Thema empfindet. Er geht dabei von seinen, von Leser schon akzeptierten, übernatürlichen Eigenschaften aus, und sieht deren Erfolg so deutlich, als hätte er alles wirklich erlebt. Durch diese Vision bricht er die Wand des "wenn", die das Reale vom Überrealen

trennt, nieder. Dadurch dass er das Folgende mit dem gleichen Realismus wie das alltägliche Geschehen schildert, lässt er den Leser vergessen, dass er sich auf dem Boden der "blossen" Imagination befindet. Und durch dieses "Auf-die-gleiche-Stufe-Stellen" des Realen wie des Überrealen kann der Erzähler Eigenschaften und Charakterzüge seiner Gestalten und der menschlichen Einrichtungen erhellen, die andernfalls schwer zu beobachten gewesen wären: Die in der realen Sphäre herrschenden Einschränkungen fallen fort; die wirkliche Natur kommt zum Vorschein; die Wirklichkeit wird durch die Überwirklichkeit verdeutlicht. So werden z.B. die Opfer von Oskars Versuchung (S.146) zu besserer Erkenntnis ihrer selbst gebracht. Und Oskar sieht durch den "sprechenden Jesus" seine zukünftige Rolle als "Nachfolger Christi" klar vor sich, während durch die "Zwiesprache mit dem Satan" die Ideologie der christlichen Taufe, ihr Wert und ihre Bedeutung aufgezeigt und verspottet wird. Und will der Autor mit der Geschichte der Idylle in Mutter Truczinskis Zimmer nicht sagen, dass Menschen, die sich anscheinend ruhig und behaglich zurücklehnen, am Unheil grössere Schuld haben als die wirklichen Täter eines Verbrechens?

Obwohl Oskar den gewöhnlichen Menschen in vielem überlegen ist, so ist er doch Mensch genug, selbst gelegentlich den ironischen Abstand von seinem Bericht zu verlieren und sich in das Geschehen hineinziehen zu lassen.

Es finden sich zahlreiche Stellen in der "Blochtrommel", wo Oskar "vergisst", dass alles, was er berichtet, vorbei und abgetan ist

und ihn eigentlich "nichts mehr angeht": Sein Gespräch wird leidenschaftlicher und seine Darstellung persönlicher.

Eines der ersten Beispiele findet sich S.90,91,wo das Verhalten der Lehrerin, die mit ihrem Rohrstock auf Oskars Trommel schlägt, ihn ausser sich werden lässt. Sein Zorn erhebt sich in einer Kaskade von Worten und gipfelt im glasersingenden Schrei - nebenbei auch ein treffendes Beispiel des unveränderten Übergangs vom Realen zum Surrealen -.

In Ähnlicher Weise verliert Oskar auch bei der Schilderung des Geschlechtsaktes von Matzerath und Maria (S.340,341) seinen ironischen Abstand; sein Bericht bewegt ihn seelisch so sehr, dass er beim Schreiben immer noch voller Wut daran denken muss, zu einem solchen Grade, dass er nicht nur den Abstand, sondern auch seinen gewohnten eleganten Plauderton vergisst und in die ordinärste Umgangssprache von Leuten "niederer Klasse" verfällt: Kurze, einfache Sätze; Wiederholungen fast gleicher Phrasen, z.B. "drinnenblieb", "drinnenliegs"; Fehlen des Kommas vor dem Relativsatz als Zeichen überhasteten Sprechens, mit Auslassen des wesentlichen Objekts, z.B.:

" ... die Leute im Haus und auf der Strasse die denken sicher."; vulgäre Wörter, z.B. "dickgemacht", "Rotz", "klatschen"; direkte Reden ohne Anführungszeichen. Dazu unterbricht Oskar noch den Bericht des Aktes und fährt erst fort, wenn er sich beruhigt hat (S.342).

In Ähnlicher Weise wird der Erzähler in den Sog der Erzählung hineingezogen bei der Szene im Innern des Woiderschranke der Schwester Dorothea, wo Oskar die ganze Geschichte auf der Kule mit dem Aalfangen wiedererlebt (S.595 - 597); oder bei der Wiederaufnahme des Trommelns in Klepps Zimmer (S.611).

Doch nicht allein in Angelegenheiten, wo Oskar sich persönlich verwickelt fühlt, sondern auch in anderen, die er nur beobachtet, wo er das eigenartige Benehmen der Erwachsenen schildert, "vergisst" er gelegentlich seine Rolle als ironischer Beobachter; und diese Haltung des "Vergessens" trägt dann noch zur Erhöhung der Komik bei. Z.B. ist Oskar im Bericht des Zwiebelausteilens des Gastwirts Schmutz durch seine eigene Schilderung so fasziniert (S. 632, 633), dass er nicht mehr einhalten kann und den Satz fortlaufen lässt. Die langen, angereihten Sätze (z.B. S. 632: Von "Doch machte er..." bis "... singen hörte." : Siebzehn Zeilen lang; oder S. 633, wo die ganze Seite nur aus zwei langen Sätzen besteht) zeigen deutlich, wie sehr Oskar von der Schilderung mitgerissen wird.

Ein weiteres Merkmal der Erzählhaltung Oskars ist das der mitleidlosen Registrierung:

Er enthält sich seiner sonst üblichen ironischen Bemerkungen und Seitenhieben. Da berichtet er alles genau so, wie es sich vor seinen Augen abspielt, und zeigt weder Anteilnahme noch Mitgefühl.

Man denke an die Seiten, die die Einleitung zur Verteidigung der Polnischen Post bilden (S. 256 - 258): Die leichte Ironie des Eingangs<sup>1</sup> verliert sich bald im Laufe der Weitererzählung. Oskar nimmt weder Stellung, noch gibt er irgend ein Kommentar zur Lage. Seine Erzählweise lässt sich am besten mit dem Ablauf eines Naturereignisses vergleichen: Ohne Empfinden, leidenschaftslos, aber auch

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 255: "... wurde mir klar, dass der Polnischen Post wegen geschwitzt wurde."

unaufhaltbar ist sein Niedergehen. Auch der Bericht der Beschussung der Post wird ohne persönlichen Gefühlsausdruck gegeben. Oskar scheint gleichgültig seiner eigenen Lage gegenüber im beschossenen Gohäude.

Diese Gleichgültigkeit erreicht ihren Höhepunkt in der peinlich genauen Beschreibung des Kartenspiels (S. 280 - 282): Kobylla ist fast tot, Jan Bronski fast wahnsinnig, nur Oskar ist im Vollbesitz seiner Sinne und gibt sich völlig dem Kartenspiel hin, ohne jedes Gefühl für die Zerstörung, die ringsum fortschreitet.

Der Haupteffekt dieser Erzählhaltung ist :

Durch den Kontrast eines aufregenden Geschehens und seiner unbewegten Schilderung wird die dramatische Wirkung erhöht, die Spannung vergrößert, und eine eventuelle Beurteilung der Lage dem Leser überlassen.

Und das ist ein Kennzeichen der Erzählhaltung des Autors überhaupt: Er erreicht seine Wirkung mit scheinbar paradoxen Mitteln. Wie schon früher erwähnt, dienen die Vermutungen meist dazu, die Wahrheit der aktuellen Feststellungen zu bestärken; und die Berichtigungen machen das früher Erzählte keineswegs richtiger; im Gegenteil, sie führen eher dazu, das Ganze zu bezweifeln; und der immer wieder gedusserte Zweifel macht nichts wirklich zweifelhafter; was er hinzufügt, ist entweder die Komik, oder er zeigt die Unmöglichkeit des Wissens selbst grundlegender Dinge. So wird auch z.B. das Erlebnis Fajngolds im Vernichtungslager Treblinka, obwohl es gewiss real genug war, nicht durch einen nüchternen realistischen Bericht erzählt; denn eine solche erklärende Erzählweise würde der Entsetzlichkeit Eintrag tun; aber dadurch, dass das Erlebnis in einem Fic-

bertraum gleich einer Vision vorgebracht wird, ist seine Wirkung weit furchtbarer. Denn es ist eine wohlbekannte Tatsache, dass ein Geschehen, das nicht klar ausgesprochen wird, uns länger und tiefer verfolgt, als eines, dessen detaillierten realistischen Bericht wir gehört haben, mag er auch noch so schrecklich sein.

So ist auch das in Märchenformeln eingekleidete letzte Kapitel von Buch I keineswegs als Märchen zu verstehen. Die Handlung führt uns vielmehr zu geschichtlich wohlbekannten Greueltaten, die in Märchenform berichtet nur noch schlimmer klingen. Der Gedanke ist: Man kann dieses Geschehen nur so darstellen; andernfalls wäre es kaum zu glauben. Das Gleichnis des Gasmannes führt das Kapitel dann auch auf die Höhe einer apokalyptischen Schau, die an Furchtbarkeit nichts zu wünschen übrig lässt.

In diesem Zusammenhang soll auch nochmals die sogenannte Irreführung des Lesers erwähnt werden: Zuerst wird dem Leser eine Geschichte erzählt, und dann muss er erleben, dass diese Geschichte zur Lüge erklärt wird<sup>1</sup>. Der Hauptgrund für die Vorlegung einer zweiten, korrigierten Version ist wohl nicht, dass Oskar nun plötzlich Gewissensbisse seiner früheren "Lügen" wegen bekommen hätte; in einem solchen Fall hätte er ja seine erste Version einfach vernichten können; oder nur die erste Version geben können, da er dem Leser ja kein Geständnis schuldet; und wer, ausser Oskar selbst, garantiert uns, dass die "Verbesserung" die richtige Lösung ist? Vor allem,

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 290: Oskars Berichtigung, wie die Gefangennahme Jans vor sich geht; oder S. 486: Oskars Korrektur des Berichtes vom Tod Patzeraths.

da Oskar schon eingestanden hat, dass das Lügen ihm nichts ausmacht, und das auf der allerersten Seite des Buches<sup>1</sup>.

Die Reaktion des Lesers auf Oskars zweite Version ist ein Erstaunen, das zur Ungläubigkeit führt. Die nachlässig spöttische Art, in der die "Berichtigung" erfolgt, trägt noch dazu bei<sup>2</sup>. Der Leser wäre mit der ersten Version "zufrieden" gewesen; die zweite wirft ihn nur aus dem Konzept: Er beginnt nun ernsthaft am ganzen Bericht zu zweifeln. Er soll eben "zwischen den Zeilen lesen" lernen: Den kategorischen Zweifel zu erregen ist die Absicht des Autors. Dass dabei eine gute Portion Spitzbüberei mit im Spiele ist, soll nicht geleugnet werden. Ob der Leser nun die erste oder die zweite Version wählt, die Folgen der Handlung wären wohl kaum verschieden ausgefallen.

Oskars Übermütig-ironische Haltung zu Beginn des Romans kommt bei der Weitererzählung immer wieder zum Vorschein; zum letzten Male besonders in seinem spitzbübischen Übermut beim Umzug der Gäste im Zwiebelkeller (S.643 - 645). Doch nach dem seltsamen Tode des Gastwirtes Schmutz nimmt Oskars Wunsch zu, sein Erwachsenenleben irgendwie zu einem Ende zu bringen. Selbst die komische Unterhaltung mit Lankes über die Vorzüge des Kopfes oder des Schwanzes des von Oskar so sorgfältig präparierten Fisches (S.654) entbehrt eines

---

<sup>1</sup> Vgl. S.9: "... sobald ich ihn etwas vorgelogen habe..."

<sup>2</sup> Vgl. S.290: "Ich möchte jedoch bei der Wahrheit bleiben, Oskars Feder in den Rücken fallen und hier berichtigen, dass erstens Jans letztes Spiel... kein Grandhand, sondern ....."



gewissen Schwungen. In der folgenden Zeit ,immerhin noch ein bis zwei Jahre, kommt Oskars Humor wenig zum Vorschein, und seine Ironie wird bitterer<sup>1</sup>. Erst auf der letzten Seite vor dem Endkapitel erwacht der alte Oskar noch einmal, da er jetzt weiss, dass seine "Leidenszeit" nun bald zu Ende ist<sup>2</sup>.

Was an seinem 30. Geburtstag seine ganze Lebenshaltung in Frage stellt, ist die Wiederaufnahme seines Ringfingerprozesses<sup>3</sup>. Der Gedanke daran lässt Oskar ausser sich geraten. Seine Erzählung wird immer kurzatmiger. Immer wieder durch die immediate Gegenwart, immer wieder durch Reflexionen unterbrochen. Sie steigert sich allmählich, durchsetzt von atemlosen Abschnitten aus der Erinnerung, zu einem lauten Aufschrei seiner Angst vor der Schwarzen Köchin.

Eine weitere Folge der Erregung Oskars ist sein gelegentlicher Mangel an Konzentration, seine Unfähigkeit, sich an ein bestimmtes Thema zu halten und es konsequent durchzuführen. Auf zwei bestimmte Kapitel wurde schon hingewiesen (Buch II, Kap. 4 und Buch III, Kap. 12). Das gleiche Phänomen findet sich auch, vielleicht etwas weniger deutlich, in Buch I, Kap. 8, wo Oskar etwa fünfzehnmal von der

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 680, die Beschreibung Vittlars: "Wenn es Engel gibt, sehen sie sicher aus wie von Vittlar: lang, windig, lebhaft, zusammenklappbar."

<sup>2</sup> Vgl. S. 697: "Dennoch öffnete ich nicht sogleich die Augen, sondern liess mich noch ein wenig warm, rauh, gleichmässig, feucht locken, genoss das, liess es mir gleichgültig sein, wer mich da leckte: entweder die Polizei, mutmasste Oskar, oder eine Kuh."

<sup>3</sup> Vgl. S. 699: "Was ich seit Jahren befürchte, ... man findet den wahren Schuldigen, rollt den Prozess wieder auf, und entlässt mich aus der Heil- und Pflegeanstalt."

Vergangenheit in die Gegenwart wechselt. Es ist das Kapitel, in dem seiner Mutter Zögern zwischen Matzerath und Jan Bronski durch das unerwartete Verhalten des Markus klargemacht wird.

Ebenso findet sich dieser Wechsel von einer Erzählebene zur anderen, verbunden mit Stilmerkmalen wie Worthäufung (S.158, 160, 161), Anakoluth (S.158), irrealen Wünschen (S.161), einem anscheinenden Stilbruch<sup>1</sup> (S.155) in Buch I, Kap.11, worin Oskar sein erstes Erlebnis in der Herz-Jesu-Kirche beschreibt, mit seinem vergeblichen Versuch, den Jesuknaben zum Trommeln zu bringen. Dies setzte Oskar in höchste Erregung; daher der zweiundzwanzigmalige Wechsel der Erzählebenen.

Fast zur Berausung treibt sich Oskar in Kapitel "Glaube Hoffnung Liebe" (Buch I, Kap.16). Der beständige Wechsel der Subjekte von Abschnitt zu Abschnitt, verbunden mit der stereotypen Wiederholung der gleichen Worte bei Paragraphenbeginn und der fast gleichen

---

<sup>1</sup> Oskar hält in seiner Rolle als Beobachter der Menschen die Beschreibung ihres Charakters und ihres Tuns von aussen strikt durch. Damit kann er nur seine eigenen Gedanken und Reflexionen berichten, nicht die der Personen, die er betrachtet; die einzige Stelle, an der er deutlich aus dieser Rolle fällt, ist dort, wo er die Gedanken seiner Mutter auf dem Heimweg von ihrem Stelldichein mit Jan Bronski in einer Art "erlebter Rede" erzählt - der Autor benutzt das unbetonte "man" anstatt der in der "erlebten Rede" üblichen dritten Person - : Wie seine Mutter, gleichzeitig mit der Angabe des Weges, den sie einschlägt, ihre Reflexionen über das zuvor Erlebte von sich gibt.

Diese Stelle ist allerdings nur rein äußerlich betrachtet ein Stilbruch. Dadurch dass der Autor seinen "Helden" mit übernatürlichen Gaben ausstattet, hat er dem Vorwurf des Stilbruches vorgebeugt. Dann steht Oskar seiner Mutter so nahe, der eingeschlagene Weg ist ihm so bekannt, das Erleben, das sie hatte, hatte sich in seiner Gegenwart so oft wiederholt, dass Oskar es wagen kann, die Gedanken seiner Mutter so gut wie seine eigenen Gedanken darzustellen.

Länge korrespondierender Absätze deuten auf einen Simultanbericht hin.

Dieser Simultanbericht findet sich am klarsten in kürzeren Abschnitten; z.B. S.430, wo Oskar an der Hand Marias nach seinem aufregenden Erlebnis des Trommelns des Jesucknaben die Kirche verlässt. So sehr ist Oskar durch das jüngste Abenteuer in der Kirche erschüttert, dass er sich einfach nicht auf einen bestimmten Punkt konzentrieren kann: Die folgenden Sätze sind ganz kurz, kaum eine Zeile lang. Jeder dieser Sätze hat ein anderes Subjekt. Alles will gleichzeitig aus Oskar heraus; bis er langsam wieder den Abstand gewinnt und in Sätzen von normaler Länge weitererzählen kann.

In ähnlicher Weise arbeiten Oskars Gedanken, bevor er dem Stüberbandenführer Störtebeker den Beweis erbringt, dass er die "Munderwaffe" besitzt (S.443). Auch hier ist er erregt, nicht wegen des Glaszersingens - das ist ja für Oskar nichts Neues - , sondern weil er findet, dass er "jetzt schon ... die Nachfolge Christi" antreten kann (S.442).

Ein weiteres Beispiel eines Simultanberichtes finden wir im turbulenten letzten Kapitel von Buch III (S.705,706). Alles drängt zu sofortiger Niederschrift. Neben dem dauernden Wechsel des Subjektes auch der der Verbzeiten, was der Erzählung den Charakter grosser Unruhe gibt.

Geistige Erregung ist auch der Hauptgrund für die zahlreichen Gleichnisse; oder wenigstens finden wir sie an Stellen, die für das Leben Oskars besonders bedeutungsvoll sind, wie z.B. das

Faltergleichnis bei Oskars Geburt (S.48). Das Licht wird mit dem Leben verglichen, der Falter mit dem Menschen, mit Oskar selbst. Je länger er um das Licht flattert, desto näher kommt der Falter, ohne Erfolg, seinem Tode; nur das Zurückziehen in den Schatten würde ihm Ruhe bringen.

Oder das grosse Gleichnis des Weihnachtsmannes, der sich als der Gasman herausstellt (S.236 - 240): Oskar hatte in letzten Jahr seine Mutter, dann seinen Freund Herbert verloren, und gerade an diesem Tag sah er den Spielzeugladen des Sigismund Markus, des dritten Menschen, der ihm nahestand, sinnlos und barbarisch zerstört und den Händler tot hinter seinem Schreibtisch. Auf seinem Heimweg bemerkt Oskar "religiöse Frauen und frierende hässliche Mädchen", die für religiöse Zwecke sammeln. Dieses fromme Sammeln zu einer Zeit, die dem Barbarismus verfallen ist, stellt einen solchen Kontrast dar, dass Oskar ausser sich gerät. Das zeigt sich zuerst in seinen Jonglieren mit den drei Wörtern, die er auf dem Transparent der Sammelnden liest: "Glaube - Hoffnung - Liebe", von wo er in das Gleichnis übergeht, eine Anklage der verbrecherischen Leichtgläubigkeit seiner Mitmenschen.

Dann das Gleichnis der Badeanstalt (S.459 - 462). Hier erklärt der Erzähler selbst, dass er das Schwimmbassin mit dem Gerichtssaal vergleicht, worin den angeklagten StHubern der Prozess gemacht wird. Statt eine lange Verhandlung zu berichten, tut Oskar das Vorhür, den Verrat der Luzie und die Verurteilung der StHuberbandenmitglieder in Gleichnisform in einer Seite ab (S.460, 461), bevor er länger bei seinem eigenen Fall verweilt (S.461 - 463); denn er kann ja, gemäss

seiner Erzählhaltung, nur seine eigenen Reflexionen berichten. Auch das tut er in Gleichnisform, verbunden mit zahlreichen Metaphern<sup>1</sup> und mit rhythmischer Satzbetonung<sup>2</sup>. Dieses Gleichnis ist von der ganzen Reichweite der Oskarschen Ironie durchzogen und mit realistischen Wirklichkeitsbeschwerung gebunden. Auch hier finden wir wieder, in Oskars Überlegungen, die Erscheinung des Simultanberichts (S.461,462): Oskars Geist wandert ohne Übergang von einem zum anderen, vom Wichtigen zum Banalen, vom Fernen zum Nahen, über die ganze Welt.

Seine Erregung zeigt sich weiter in einer seltsamen Bildmischung (S.462) : "So blieb es auch nicht aus, dass der Faden des Zeitgeschehens, der vorne noch hungrig war, Schlingen schlug und Geschichte machte, hinten schon zur Historie gestrickt wurde."

Mit groteskem Humor beschliesst Oskar seine Reflexionen (S.462) :

"... die frühreife Zeugin Luzie Rennwand ... sass auf Satans Schoss, was ihres Jungfräulichkeit noch betonte." <sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> Z.B. "kloine graue Kätzchen", "Schwalben in meinen Achselhöhlen".

<sup>2</sup> Vgl. das "Da" zu Beginn vieler aufeinanderfolgender Sätze.

<sup>3</sup> Vgl. auch das Jonasgleichnis, S.140.

Günter Grass hat die Fähigkeit, etwas Niedergewesenes, den meisten Menschen Unvorstellbares, mit krauser Phantasie und gleichzeitig mit ganz genauen Details uns vor Augen zu stellen; von ihm kann man sagen, wie Dostojewski über Edgar Allan Poe<sup>1</sup>:

"... seine Imagination besitzt eine Qualität, die wir in dieser GröÙe nirgends sonst gefunden haben, nämlich die Macht des Details. Man versuche einmal, sich etwas vorzustellen, das sehr ungewöhnlich ist oder nie geschah oder nur als möglich gedacht werden kann: man wird ein ganz unscharfes, verschwommenes Bild vor dem inneren Auge sehen... Edgar Poe dagegen stellt das vorgestellte Bild oder Ereignis vollständig und mit solcher stupenden Anschaulichkeit dar, daÙ man für wirklich oder möglich halten muss, was doch nie geschah und nie geschehen kann."

#### Die Darstellung des Zeitgeschehens.

Das Geschehen in der Zeit, in der die handelnden Personen leben, bildet in der "Blechtrommel" den Hintergrund, von dem sich die Gestalten abheben. Selten treten die Zeitergebnisse selbst in den Vordergrund. Die Stimmung der Zeit wird durch die handelnden Personen verdeutlicht. Dem Autor kommt es vor allem auf die Menschen an und auf ihr Verhalten, auf das, was er kennt und ihm nahe liegt.

Betont in Detail wird das Zeitgeschehen an einigen Stellen:  
S. 234 - 236: Die Judenverfolgung des 8. auf den 9. November 38;  
S. 259 - 289: Der Kriegbeginn mit der Beschießung der Polnischen Post;  
S. 464 - 474: Das Kriegsende für die Stadt Danzig mit der Eroberung durch die Russen: D.H. Überall dort, wo die Zeitergebnisse

---

<sup>1</sup> Zitiert nach der Verlagszeitschrift des Walter Verlags, 1966, S. 17.

direkt auf das Leben Oskars einwirken und ihm eine bestimmte Bewegungsrichtung verleihen.

Deshalb wird auch ein für die ganze Welt wichtiges Ereignis wie die Invasion in Frankreich in weniger als vier Zeilen abgetan, obwohl Oskar persönlich im Frontabschnitt zugegen war:

Durch die Invasion wird Oskars Lebenshaltung oder seine Absicht in keiner Weise geändert. Er hatte schon zuvor beschlossen, zum Geburtstag seines Sohnes Kurt in Danzig zurück zu sein und die Invasion beeinflusst ihn nicht in seinem Entschluss.

Neben seinen persönlichen Erlebnissen auf politischem und kriegerischem Gebiet bringt Oskar auch die Zeitlage durch Berichte über Sondermeldungen am Radio; diese werden ironisiert, wie z.B. dort auf S.343:

"Dann wurden die Walzerklänge vom Rundfunkgebäude aus unterbrochen und eine Sondermeldung angekündigt. Oskar tippte auf eine Meldung vom Atlantik und sollte sich nicht getäuscht haben. Mehreren U-Booten war es gelungen, westlich von Irland sieben oder acht Schiffe mit soundsoviel tausend Bruttoregistertonnen zu versenken. Darüber hinaus war es anderen Unterseebooten gelungen, im Atlantik fast genau soviel Bruttoregistertonnen in den Grund zu bohren. Und besonders hervorgerufen hatte sich ein U-Boot unter Kapitänleutnant Schepke - es kann aber auch Kapitänleutnant Kretschmar gewesen sein - jedenfalls einer von den beiden oder ein dritter berühmter Kapitänleutnant hatte am meisten Bruttoregistertonnen..."

Dor absichtlich vage Ton mit der Nachahmung der Radioberichtsform und der Wiederholung des Schlüsselwortes "Bruttoregistertonnen" und des "Kapitänleutnant" vordoutlichen die ganze Langeweile und den Spott, mit denen diese Art Meldungen in weiten Kreisen Deutschlands damals schon aufgenommen wurden.

Häufig flicht Oskar kurze Nachrichten, Meldungen oder eigene Feststellungen über die Kriegelage in seine Erzählung ein und bringt

sie mit seinen eigenen Leben in Bezug, entweder als Kontrast, z.B.

S.305:

"Während die Geschichte lauthals Sondermeldungen verkündend wie ein gutgeschmiertes Gofährt Europas Strassen ... befuhr..., liefen meine Geschäfte ... schlecht, zögernd, überhaupt nicht mehr."

oder als Vergleich, z.B.S.452:

"Mitte Dezember startete Rundstedt seine Ardennenoffensive, und auch wir waren mit den Vorbereitungen für unseren grossen Coup fertig."

Die Rundstedtoffensive und Oskars Stäuberbandencoup hatten ausser der Zeit ihrer Vorbereitung auch den Mangel an Erfolg gemeinsam.

In anderen Fällen wird die persönliche Lage einer Gestalt mit der Zeitlage im gleichen Satz zusammengebracht, ohne dass irgendeine innere Verbindung zu sehen ist, wie z.B. S.358:

"Im heissen Monat August - ich glaube, es wurde gerade wieder einmal der erfolgreiche Abschluss einer Kesselschlacht, jener von Smolensk gemeldet - da wurde mein Sohn Kurt getauft."

oder S.21:

"Ende Juli des Jahres nullnull - man entschloss sich gerade, das kaiserliche Schlachtflottenbauprogramm zu verdoppeln - erblickte Mama im Sternzeichen Löwe das Licht der Welt." <sup>1</sup>

Was will die Anspielung auf gleichzeitige Ereignisse, die man der "Geschichte" zurechnet, besagen? Etwa, dass Oskar und seine Geschichtskenntnisse beweist und uns gratis eine kleine Belehrung gibt? Wohl kaum; neben der Ironie - vgl. das "gerade wieder" oder das pompöse Riesenwort "Schlachtflottenbauprogramm" - will er wohl damit sagen, dass das, was die Menschen "Geschichte" nennen und voll

---

<sup>1</sup> In ähnlicher Weise auch S.56, 76, 148, 358.



Ehrfurcht betrachten, nicht nur nicht wichtiger ist als die kleinen Vorgänge um uns herum, sondern auch vergänglich und gewöhnlich noch voller Unheil. Der Bombast der berufsmässigen Historiker, besonders der Historiker der Fasizeit, wird durch die Gleichstellung ihres Werkes mit Trivialem verhöhnt. Was man so "Geschichte" nennt, ist nichts anderes als eine Folge von Fiktionen und Erfindungen, und die Führer in dieser "Geschichte" sind nichts als ganz gemeine Mörder und Brandstifter. Das wird auch an der Beschreibung der Geschichte der Stadt Danzig verdeutlicht. (S. 475 - 478).

In den ersten zwei Büchern des Romans bleibt Oskar der Beobachter und notiert. Politisch ist er eigentlich unbeteiligt und wirtschaftlich "unabhängig", d.h. er muss sich für Unterkunft, Nahrung und Kleidung auf seine Familie verlassen. Über die wirtschaftlichen Verhältnisse macht er sich keine Gedanken. Zeitereignisse werden mit kleinen Pinselstrichen in seine Erzählung eingemalt.

In Buch III ändert sich die Lage: Oskar ist nun "erwachsen", d.h. er muss sich sein Brot selbst verdienen. Das ist auch der Grund, dass Oskar in ein Milieu hineingerät, das von seinem früheren verschieden ist.

Im letzten Buch wird er ein Opfer der damaligen Wirtschaftslage; durch sein Erleben, seine Leiden und Erfolge widerspiegelt er hier das Zeitgeschehen. Die Zeitlage wird somit durch viel breitere Pinselstriche gemalt; keine einzelne Zeitereignisse werden erwähnt ausser der Nährungsreform (S. 552, 553) und der Blockade der Stadt Berlin (S. 563), und auch diese nur ganz kurz. Oskar wird aus seiner früheren Rolle als unbeteiligter Zuschauer, Registrator und Kommen-

tator in die Zeitlage mit hineingezogen. Deshalb drängt sich gegen Ende des letzten Buches seine Besorgnis, seine Angst vor dem Leben immer weiter vor und veranlaßt ihn, sich auf irgendeine Weise diesem Leben zu entziehen.

### DIE STILMITTEL.

"Die Erzählhaltung, die der Autor einnimmt, steht mit dem Stilproblem im innersten Zusammenhang"<sup>1</sup>. Der vorwiegende Wesenszug der Erzählhaltung von Günter Grass ist

#### die Ironie.

Diese wird erzeugt dadurch, dass sich der Autor selbst ausschliesst und eine Erzählfigur die ganze Handlung wie von aussen erzählen lässt. Dabei schliesst sich die Erzählfigur Oskar nicht aus, wenn er z.B. seine eigenen Stilmittel angibt, S.51: "Schnell etwas Pathos: Oh Mensch zwischen ...", und : "Und - Pathos weg: ...", oder wenn er sich als "Holden" seinem Pfleger Bruno gleichstellt, den er ja als Trottel schildert (S.12).

Durch die Ironie wird versucht, die subjektive Darstellung weitgehendst zu objektivieren. Es gelingt Oskar nicht immer, dieses Ziel zu erreichen; ein Ereignis, das ihn persönlich tief betrifft, lässt ihn den gewollten Abstand vergessen - was seinerseits wieder die Ironie des Autors verdeutlicht. Doch gewöhnlich beobachtet Oskar seine Mitmenschen wie durch eine Glaswand hindurch, hinter der ihn niemand sehen kann, und legt seine Observationen in einem wortreich eleganten Fluderton nieder. Die besondere Ironie wird durch

---

<sup>1</sup> W.Kayser, in Das sprachliche Kunstwerk, S.204.

zahlreiche Mittel hervorgerufen:

Die Ironie im Einzelwort; S.113: "Mama" hat Oskar allein gelassen, um "eine knappe Dreiviertelstunde" mit Jan Bronski zu verbringen: "bis Mama, kaum verändert wiederkam". Die "knappe Dreiviertelstunde" ist unwichtig als Zeitangabe, doch betont sie die kühle Berechnung Mamas in ihrer Liebesangelegenheit; und das "kaum", das normalerweise das folgende Partizip verkleinern sollte, vergrößert hier nur Mamas unverfrorene Haltung. Oder die Bezeichnung "Bonbon" für das Parteiabzeichen: Ein Bonbon ist eine Süßigkeit, die man in den Mund steckt: Matzerath steckt sein Abzeichen in den Mund und erstickt daran. Oder die konikhervorrufende Benutzung der Kopula "und" : S.523: "Schon im Frühjahr 47 gab ich die Volkshochschule, das British Center und Pastor Niemöller auf", wobei der letztere, auf gleiche Stufe mit zwei Institutionen gestellt, vergegenständlicht ironisiert wird.<sup>1</sup>

Die Ironie liegt in dem ungewöhnlichen Gebrauch des bestimmten Artikels vor Eigennamen; d.h. der Artikel vertritt ein unausgesprochenes, meist Verachtung ausdrückendes Adjektiv und der folgende Name wird fast zum Reiwort. So häufig: "der" Matzerath; ebenso auch: "die" Spollenhauer, "die" Greffscho, "der" Jesus; es findet sich sogar: "dem Jesus seines..." (S.163).

Die Ironie liegt im Zusammenstellen in einem Satz von heterogenen oder unerwarteten Dingen: S.137: "... das wollte mit dabei

---

<sup>1</sup> Vgl. auch den Gebrauch des "und" auf S.289: "... dem davonfahrenden Sohn und Oskar nachwinkte.", und S.297: "... fast pausenlos rechtwinklich grüssenden Führer und Reichkanzler Adolf Hitler."

sein, wenn Geschichte gemacht wird, und wenn auch der Vormittag dabei draufging."; dabei wird wieder die "Geschichte" ironisiert; denn der Erzähler denkt nicht daran, den Aufmarsch der Naziverbände als "Geschichte" zu betrachten. Andererseits wirkt der Kontrast zwischen "Geschichte" und dem "Vormittag" komisch durch den Überraschungseffekt und verpötte die spicasserieische Haltung der Teilnehmer.

Oder S.379: "Während ich versuchte, mir die schwierigsten Namen einiger heissumkämpfter Oasen Tunesiens zu merken, fand mit dem Afrikakorps auch Kurtchens Heuchbusten ein Ende". Neben den hochtönenden Worten der ersten Satzhälfte wird der Verlust des in Deutschland so berühmten Afrikakorps wie eine ausklingende Kinderkrankheit behandelt.<sup>1</sup>

Die Ironie liegt vor allem im Gegensatz von Inhalt und Stil: S.293: Hedwig Bronski bekam die offizielle Benachrichtigung von der Erschiessung ihres Mannes, doch ohne zu erfahren, wo er begraben liegt: Oskars Kommentar: "Man nahm Rücksicht auf die Angehörigen, wollte ihnen die Kosten für die Pflege eines allzu geräumigen und blumenfressenden Massengrabes ersparen, kam für die Pflege und eventuelle Umbettung selber auf..."; Rücksichtnahme war nie die starke Seite der Naziautoritäten, schon gar nicht in Kriegszeiten; und dass sie nicht für Pflege aufkamen, ist jedem klar; dazu ist ein Massengrab alles andere als "blumenfressend".

---

<sup>1</sup> So auch S.648: Auf der Unfallstätte, wo Schmutz ums Leben kommt, und wo Oskar nach Überlebenden sucht:

"Ich kletterte in die Grube hinab, hatte die Schuße bald voller Kies." Man erwartet, etwas vom Unfall zu hören...

Oder eine leichtere Seite der Ironie, S. 605:

"Da Klepp als Herr Fünzer die Teigwaren fürsorglich immer in demselben Wasser kochte,..., gelang es ihm, gestützt auf den Vorrat leerer Bierflaschen, die waagrechte, den Fett angepasste Haltung oftmals mehr als vier Tage beizubehalten."

Hier erhöht der glatte, betont elegante Stil die unglaubliche Faulheit, Sorglosigkeit und den unsäglichen Schmutz, in dem Klepp dahinglebt.

Die Ironie liegt in der übertriebenen Feierlichkeit, in der Nachahmung und Abänderung bekannter Worte und in Variationen von Bibelversen; z.B. S. 380: Oskar erwägt die Möglichkeiten, die ihm an "Kurtchens zweiten Geburtstag" offen standen: "Ich hätte also ... meinem Sohn ins Ohr flüstern können: 'Warte nur, bald trommelst auch du.' Es begab sich aber..." Der Spott des abgeänderten Goetheverses wirft seinen Hohn auf die vorher erwägten Möglichkeiten. Die darauf folgende Zeile ist nicht weniger bekannt und unerwartet (aus Lukas II, 1): Oskar verspottet sich selbst, indem er sich feierlich aufbläht, wie den Leser, dem er die unerwarteten Sätze vorsetzt.<sup>1</sup>

In diesem Zusammenhang gehört auch die Parodie von Sprichwörtern und bekannter Worte der Nazizeit, z.B. S. 63, als Oskar ein Foto betrachtet, auf dem er zum ersten Male die Trommel umhängen hat: "... da entschloss ich mich, da beschloss ich, auf keinen Fall Politiker zu werden...", in Anlehnung an das oft zitierte Hitlerwort (aus Mein Kampf): "Da beschloss ich, Politiker zu werden...". Oder S. 261: "Da patrouillierte nur Oskar,..., einer viel zu frühen Morgenstunde ausgesetzt,

---

<sup>1</sup> So auch S. 430: "Du bist Oskar, der Fels...", vgl. Matthäus XVI, 18; oder S. 444: "Jesus geht euch voran...", vgl. Protestantisches Kirchengeangbuch.

die allenfalls Blei, aber kein Gold im Munde trug." Oder wenn der Clown ausruft (S.391): "Auch Klein-Oskarnello muss fürr das Grrrosse-deutsche Reich und den Endsieg ein kleines Schläfchen machen !" Oder S.423, die Todesnachricht des Unteroffiziers Fritz Truczinski: "... war für drei Dinge gleichzeitig gefallen: für Führer, Volk und Vaterland."

Die Ironie liegt im Vermischen von literarischer und vulgärer Sprache, z.B. S.340: Oskar beschreibt die Szene von Maria und Matzerath auf dem Sofa:

"Sie befahl ihm, nein, legte ihm ans Herz, diesmal besonders aufzupassen. Dann erkundigte er sich, ob es bei ihr bald soweit sei. Und sie sagte: gleich ist soweit".

Der sanfte Ton der ersten zwei Sätze steht mit der animalischen Tätigkeit der handelnden Personen in ironischem Kontrast, und wird durch die fehlerhafte Grammatik der letzten Phrase, die Maria spricht - Marias Hast wird durch das Auslassen der Anführungszeichen angedeutet - noch betont, gleichsam verlacht.

Ähnlich auch S.428, im Langsatz, der beginnt mit: "Vorsichtig, um den bemalten Gips bedacht, schob ich ihm...", wo der elegante Schwung des Satzes durch Wörter aus der niederen Umgangssprache punktiert wird, wie "blöd", "markierte", "kugelte mich vor Lachen", "Hurotfinger".

Die Ironie liegt in der Mischung von Ubertriebener Naivität und Reverenzlosigkeit der Schilderungen, z.B. S.159: Der Beginn der Beschreibung der Statuen im Innern der Herz-Jesu-Kirche:

"Jesus, nach dessen Herz die Kirche benannt war, zeigte sich, ausser in den Sakramenten mehrmals malerisch..., dreimal plastisch und dennoch farbig in verschiedenen Positionen... Gleich bei der ersten Besichtigung des offenherzigen Jesus musste ich feststellen, in welcher peinlicher Vollkommenheit der Heiland meinem Taufpaten, Onkel und muttersolichen Vater Jan Bronski glich..."

Obwohl Cekar sich zuvor ein Exporte der katholischen Verehrungsformen genannt hat, beschreibt er die Statuen in gänzlich naiv-irreverentem Ton, wie ein "Heide", der das Innere einer Kirche zum ersten Male sieht und nur die bildliche Repräsentation darstellen kann, und nicht hinter ihr die religiöse Verehrung der Gläubigen erblickt. Dazu stellt der naive Vergleich mit dem schwächlichen Jan Bronski, dessen sämtliche "Titel" aufgezählt werden, "den Jesus" für den Betrachter auf die gleiche Stufe mit dem Vergleichenen.

Oder S.507: Der Zug der deutschen Ostflüchtlinge wird von einer Bande Jugendlicher überfallen; die Nonnen im Wagen

"hielten ihre an Kutten hängenden Kreuze hoch. Die vier Kruzifixe beeindruckten die jungen Burschen mehr. Sie bekreuzigten sich, bevor sie die Puckelcke und Koffer der Reisenden auf den Bahndamm warfen."

Diese naive Nebeneinanderstellung der beiden letzten Sätze ironisiert den Effekt der Religionsausübung, die den Faub nicht verhindert.<sup>1</sup>

Die Ironie liegt in den vielen Übertreibungen; z.B. S.607: Cekar und Klepp sprechen über Politik; "Herr Klepp nannte mir über 300 deutsche Fürstenthäuser, denen er auf der Stelle Würde, Krone und Macht geben würde..." , und "Als ich ihn nach dem Schicksal der ehemals freien Stadt Danzig fragte, wusste er leider nicht, wo das lag." Oder S.609: Bei der Beschreibung von Klepps Zimmer: "in jenem Zimmer war nichts geschwärzter als das ehemals weisse Bettuch, das Kopfkissen .. und ein Handtuch..." Die Übertreibungen zeugen von

---

<sup>1</sup> Für weitere Beispiele dieser sarkastischen "Naivität" siehe S.379 (Kriegsbericht = Geografieunterricht) und S.495 (Cott = Karussellbesitzer).

Oskars ironischer Überlegenheit über seine Umgebung.

Die Ironie liegt in der Genauigkeit gewisser Angaben; sie zielt hier auf den Leser, der verspottet wird. Z.B. in der Zeitangabe S.415: "Um zwanzig Uhr vier traf der Fronturlauberzug ... ein", oder S.440: Oskar wird eine Minute Bedenkzeit gegeben: "... sagte Oskar nach etwa 35 Sekunden"; oder S.477, die lächerlich genaue Aufzählung der Truppenteile, die "vorübergehend" in Danzig gelegen waren. Dabei gibt Oskar vor, so weit über den Ereignissen zu stehen, dass er ihre Bedeutung verspotten kann.<sup>1</sup>

Die Ironie liegt in der geringschätzigen Vereinfachung der Darstellung der Geschichte Danzigs, S.475 - 478: All die "berühmten" Eroberer und Herrscher, die Danzig "besaßen", werden des Hintergrundes ihrer "grossen geschichtlichen Taten" beraubt und ihre reale Wirkung auf Danzig ohne Erklärung berichtet. Sie werden zu gewöhnlichen Plündern und Brandstiftern reduziert - was sie von dem Standpunkt "der Stadt Danzig" aus zweifellos sind. Und da Danzig das Symbol für Deutschland (es könnte auch ganz allgemein für irgend ein Land genommen werden) ist, wird, durch Assoziation, die ganze Menschheitsgeschichte dadurch unverschönt niedergelegt; z.B. S.476:

"Der Friede zu Oliva.- Wie hübsch und friedlich das klingt. Dort bemerkten die Grossmächte zum erstenmal, dass sich das Land der Polen wunderbar fürs Aufteilen eignet."

---

<sup>1</sup> So auch S.701: "...als der Taxichauffeur sieben Mark von mir haben wollte," und: "Neben dem weichgekochten Ei hielt ich mir den Fahrplan der Bundesbahn..." : Die Kleinigkeiten werden als mindestens ebenso wichtig wie die Flucht, auf der Oskar sich befindet, hingestellt. Unbedeutende Dinge nehmen durch die ironische Erzählweise unproportionierte Wichtigkeit an.



Der Wechsel vom ICH zum ER.

Wenn Oskars Erzählung ein Ich-Bericht genannt wurde, so ist diese Bezeichnung streng formal oft nicht zutreffend; denn es gibt zahlreiche Stellen, wo Oskar von sich in der dritten Person spricht. Um dieses Phänomen genau zu untersuchen, wurden drei Kapitel ausgewählt - es sind dies Kapitel, die je ein Erlebnis bringen, das Oskar persönlich besonders anspricht -: Buch I, Kap. 11 "Kein Dunder; Buch II, Kap. 12 "Die Nachfolge Christi"; und Buch III, Kap. 6 "Elepp". Dabei kommt man zu folgendem Ergebnis:

Buch I, Kap. 11:

Die vollen Paragraphen, die in der ersten Person allein berichten, - dabei sind auch die Adjektive der ersten Person berücksichtigt - stehen zu denen in der dritten Person im Verhältnis von 4:1; die Paragraphen in der dritten Person allein sind an Zahl denen gleich, in denen abwechselnd die erste und die dritte Person benutzt werden. Der Übergang vom ICH zum ER geht immer über OSKAR; der Rückweg vom ER führt direkt zum ICH.

Buch II, Kap. 12:

Die Erzählung in der dritten Person allein findet sich nur in einem einzigen kurzen Paragraphen (S. 421). Bei weitem überwiegen die Paragraphen, in denen der Erzähler von der ersten zur dritten Person überwechselt (oder umgekehrt). Dabei ist ein mehr als zweimaliger Wechsel selten (nur S. 429 und 430/1). Das Verhältnis der Paragraphen, die in der ersten Person allein berichten, steht zu denen mit abwechselndem ICH-ER-Bericht, etwa 1:2.

Buch II, Kap. 6:

Hier findet sich keine Halboseite, auf der die erste oder die dritte

Person allein angewandt würde: Auf allen Seiten wird von der einen zur anderen Person überggesprungen. Auch hier kommt meist nur ein einmaliger Wechsel vor - Ausnahme: S.599, wo sich ein dreimaliger Wechsel findet.-

Eine Eigentümlichkeit ist der Gebrauch des Namens "Ookar" im possessiven Genetiv statt des Possessivadjektivs der ersten Person (S.603): "... (ich) befeuchtete die Gummierung ... nun mit Ookars Zunge", und: "... bis es mir gelang, die rechte Hand von Ookars Stirn weg auf ... zu legen."<sup>1</sup>. Dies deutet darauf hin, dass der Name "Ookar" zwischen dem ICH und dem ER die Mitte einhält. Mit Leichtigkeit schreitet der Erzähler vom ICH zu seinem Vornamen Ookar, worauf das ER logisch folgen kann. Doch ist dies "Sich-selbst-bei-Namen-Bezeichnen" nicht etwa ein Überbleibsel aus der Kindheit, sondern ein bewusster Versuch, sich selbst mit den Augen einer dritten Person zu sehen, sich zu objektivieren.

Walter Jens sieht darin den Hauptgrund für das Vorherrschen des Ich-Berichts im modernen Roman<sup>2</sup>:

"Vor allem aber - und dies erst ist der entscheidende Grund - bleibt es dem Ich-Erzähler unbenommen, von der ersten in die dritte Person hinüberzuspringen und den eigenen Namen, objektiviert, in ein "er" zu verwandeln";

und <sup>3</sup>:

"Die Verwandlung des Subjekts ins Objekt, der Austausch zwischen "er" und "Ich", die Hineinnahme des schreibenden Ichs in die

---

<sup>1</sup> Eine ähnliche Konstruktion findet sich schon S.428, 429.

<sup>2</sup> Walter Jens, in Deutsche Literatur der Gegenwart, S.81.

<sup>3</sup> Walter Jens, *ibidem*, S.82.

beschriebene Handlung,... all das charakterisiert nicht nur die Ich-Erzählung und erläutert die geheimsten Gründe ihrer Dominanz,all das ist für die moderne Poesie überhaupt signifikant."

Wie wir von den ausgewählten Kapiteln erkennen können,schreitet dies "Hinüberspringen" vom ICH zum ER im Verlaufe der Erzählung inder Weise fort,dass der Erzähler,je länger er schreibt,desto häufiger und rascher das Hinüberspringen durchführt; Oskar ist ein Experte im "Sich-von-aussen-Sehen" geworden;die Objektivierung nimmt dauernd zu.

#### Die rhetorische Frage.

Der Leseranrede verwandt und etwa ebenso häufig wie diese angewandt ist die rhetorische Frage,oder ihre Abart,die deliberative Frage. Sie enthält entweder selbst die Antwort,z.B. S.142: "Wat Oskar denen was vorgetrommelt ?",oder S.49: "Warum musste er ... solchen Lärm machen ?"; oder sie deutet eine selbstverständliche Antwort an,z.B. S.50: "Was auf dieser Welt ... hätte die epische Breite eines Fotoalbums ?,oder S.64: "... welcher Erwachsene hatte zu meiner Zeit den Blick und das Ohr für den anhaltend dreijährigen Blechtrommler Oskar ?"; oder die Antwort folgt ihr auf den Fuss, z.B. S.155:"Was machte sie fromm ? Der Umgang mit Jan Bronski...", oder S.554: "Warum sagte Oskar ja ? Lockte mich die Kunst ? Lockte mich der Verdienst ? Kunst und Verdienst lockten mich...".

Wir finden diese rhetorischen Fragen entweder einzeln oder Gruppen von drei bis vier Fragen; letzteres dann,wenn Oskar,wie ein öffentlicher Redner seine Zuhörer,seine Leser von seinem Argument überzeugen will,z.B. S.142:

"Wir wollen noch einmal einen Blick unter Oskars Tribünen wer-

fen. Hat Oskar denen was vorgetromzelt ? Hat er ... die Handlung an sich gerissen und das Volk vor der Tribüne zum Tanzen gebracht ? Hat er dem... Gauchhulungsleiter Lübeck das Konzept vormascelt ? Hat er an einem Eintopfsonntag.....? Das habe ich alles getan,..."

Zu der Erscheinung der rhetorischen Frage sagt Friedrich Kainz<sup>1</sup>:

"Rhetorische Fragen, die keine Antwort erheischen und voraussetzen, sind keine echten Fragen, sondern eine rednerische Figur, durch die etwas als Behauptung Gemeintes annehmbarer gemacht werden soll."

Die rhetorische Frage ist demnach eine Abart der Leseransrede, ein "Streben nach enger Vertrautheit mit dem Leser"<sup>2</sup>. Sie gehört zum Flauderton der Erzählung. Wie in der speziell deliberativen Frage, z.B. S.17: "Was hätte sie anderes tun sollen ?", wird dem Leser eine kurze Atempause gewährt; er kann rasch das Gehörte überdenken - wenn die Frage nach rückwärts gerichtet ist - oder sich auf das Folgende schärfer konzentrieren.

Durch das Stellen der Frage tritt, wie bei der Leseransrede, der Erzähler in den Vordergrund; auch mit der rhetorischen Frage wirkt er, wie mit der Leseransrede, direkt auf den Leser. Man vergleiche hiermit F.Kainz<sup>3</sup>:

"... eine rhetorische Frage ... (vermag) unsere Phantasie im Sinne gesteigerter Anschauung zu beeinflussen."

---

<sup>1</sup> Friedrich Kainz, Psychologie der Sprache, 1954, F. Enke Verlag, Stuttgart, III. Band, S.496.

<sup>2</sup> W. Keyser, in Das sprachliche Kunstwerk, S.204

<sup>3</sup> ibidem, I. Band, S.136.

## DER SATZ.

Bei seinem Erzählen bleibt Oskar immer dem Leser zugewandt. Syntax und Zeichensetzung bleiben im allgemeinen ganz konventionell. Wie ein Redner von seinen Hörern, so will Oskar von seinen Lesern sofort verstanden werden: "... er erzählt direkt, ohne Umschweife, ohne die Sprache bewusst anzustrengen... Die Syntax stimmt, wie gewohnt."<sup>1</sup>.

Umso bedeutsamer sind daher die Abweichungen von den üblichen Regeln. Sie helfen dem Leser, die Stimmung und geistige Verfassung des Schreibenden, oder der beobachtenden Personen, abzuschätzen; denn "in der Sprache beruht alles auf psychologischen Ursachen und gewährt Rückschlüsse auf solche."<sup>2</sup>

### Die Länge der Sätze.

"Das wahrhaft selbständige Gebilde der Sprache bildet ... der Satz."<sup>3</sup> Um ein sofortiges Verständnis beim Leser zu finden, dürfen die Sätze nicht übermäßig lang sein. So sehen wir auch, wenn wir die Länge der Sätze im ersten Kapitel überprüfen, dass bei weitem die meisten Sätze weniger als fünf Zeilen lang sind, und selten aus mehr als einem einfachen Haupt- und Nebensatz bestehen. Nur drei Sätze kann man in diesem Kapitel als übermäßig

---

<sup>1</sup> H. Vorweg, in "Frankfurter Hefte", Jan. 1966, S. 415.

<sup>2</sup> P. Heinz, in Psychologie der Sprache, I. Band, S. 3

<sup>3</sup> Roman Ingarden, in Das literarische Kunstwerk, S. 43.

lang betrachten, Sätze mit rund über zehn Zeilen Länge (S. 15, 16, 17). Um ein typisches Beispiel dieser "Langsätze", wie sie sich an etwa dreissig Stellen im ganzen Werk finden, näher zu betrachten, sei der erste "Langsatz" zitiert:

"Drei Männer sprangen zwischen den Stangen, drei auf den Schornstein zu, dann vorne herum und einer kehrt, nahm neuen Anlauf, schien kurz und breit zu sein, kam auch drüber, über die Ziegelei, die beiden anderen, mehr dünn und lang, knapp aber doch, über die Ziegelei, schon wieder zwischen den Stangen, der aber, klein und breit, schlug Haken und hatte es klein und breit eiliger als dünn und lang, die anderen Springer, die wieder zum Schornstein hin mussten, weil der schon drüber rollte, als die, zwei Daumensprünge entfernt, noch Anlauf nahmen und plötzlich weg waren, die Lust verloren hatten, so sah es aus, und auch der Kleine fiel mitten im Sprung vom Schornstein hinter den Horizont."

All das ist deutlich die Schilderung einer Person - der Grossmutter -, wie sie das Geschehen von fern, ohne etwas zu hören, mitansieht - man vergleiche das "zwei Daumensprünge", das sie zu sich selbst sagt -, eine impressionistische Schilderung. Da sich alles rasch, im Laufen, abspielt, hat auch die beobachtende Person keine Zeit, genau abgewogene Sätze zu bilden, wenn sie dem "Rennbericht" folgen will. Sie lässt einfach, was sie sieht, an ihren Augen vorbeilaufen und registriert es ohne Erläuterung. Beim Lesen wird man unwillkürlich schneller und schneller und kommt ebenso atemlos wie die handelnden Personen zum Ende des Satzes. Wie beim impulsiven Sprechen wird das Wichtigste zuerst gebracht (z.B. "kam auch drüber"), die für den Leser unerlässliche Erklärung wird wie in einer Parenthese nachgeholt ("über die Ziegelei"). Dann lässt der Bericht der Hauptverb aus ("schon wieder zwischen den Stangen"): Er hat eben keine Zeit, solche selbstverständliche Dinge zu registrieren; seine Aufmerksamkeit ist von der Handlung selbst zu sehr in Anspruch genommen. Der

Lecker hört nur von der Bewegung, dem Rennen und Springen, nicht von dem Grund dieses Geschehens. Dies Geschehen selbst aber ist durch die atemlose Eile klar herausgestellt.

Das Wort "Langsatz" bedeutet nicht, dass es ein komplizierter "Schachtelsatz" sein muss - nur einmal kommt der Autor dieser Erscheinung nahe<sup>1</sup>. Es handelt sich gewöhnlich vielmehr um eine Nebenordnung von Sätzen, eine Parataxe. Diese parataktische Anordnung entspricht der Sprech- und Denkweise einfacher Personen, oder von Personen, die unter einem geistigen Druck (Erregung, Zorn, Spannung) stehen. Dazu sagt W. Kayser<sup>2</sup>:

"Doch völlig verfehlt wäre es, sie (= die Parataxe) als Symptom geistiger Primitivität und eines Mangels an Ordnungs- und Gliederungsvermögen anzusehen, obwohl sie so funktionieren kann."

In der "Blechtrommel" deuten solche parataktische Riesen-sätze, die meist durch Kommas angereicht sind, immer auf die Spannung und geistige Erregung des Berichtenden, dem im Moment der nötige Abstand zum Ordnen seiner Gedanken fehlt; z.B. S. 166, der Zorn Oskars über seinen Misserfolg mit dem Jesusknaben und seine Entdeckung durch die Erwachsenen seiner Umgebung:

"Bevor ich dem verstocktesten aller Schüler Knüppel und Blech, ohne Rücksicht auf den Heiligenschein, abnehmen konnte, war Hochwürden Wiehnke hinter mir - seine Trommelei hatte die Kirche hoch und breit ausgemessen - war der Vikar Paszezia hinter mir, Mama hinter mir, alter Mann hinter mir, und der Vikar riss mich, und Hochwürden patochte mich, und Mama weinte mich aus, und Hochwürden flüsterte mich an, und der Vikar ging ins Knie und ..."

---

<sup>1</sup> S. 73: Von "So versetzte ich..." bis "... Finsternis", wo das Verb "versetzte" erst durch das letzte Wort des Satzes, durch "Finsternis", dreizehn Zeilen später, verständlich wird.

<sup>2</sup> W. Kayser, in Das sprachliche Kunstwerk, S. 144.

So auch S.307: Die Erwartung Oskars; S.341: Oskars Mut; u.v.a.

Ausserdem wird durch ein solches sprachliches Mittel die Unmittelbarkeit, und damit die Glaubwürdigkeit der Erzählung selbst erhöht; denn der Berichterstatter lässt sich keine Zeit, das Erlebte durch das Sieb der Erklärung zu filtrieren und dadurch zu verfälschen. So laufen gelegentlich diese Langsätze über eine ganze Seite fort<sup>1</sup>. Friedrich Kainz erklärt<sup>2</sup>:

"Man sagt, der Ausdruck sei umso anreicher, je unmittelbarer er ist; je erschütternder die zur Abreaktion dringenden Erlebnisse waren: Die Impulsivität gebietet die Formlosigkeit."

In parataktischen Langsätzen werden manchmal die einzelnen Teilsätze durch rhythmische Wortordnung und Wiederholung desselben Partikels betont. Man vergleiche S.103, wo Oskar in einem Satz die erotische Erregung seiner Mutter und Gretchen Schefflers bei der Rasputinlektüre schildert:

"Das artete manchmal zur Orgie aus, das wurde Selbstzweck und kein Unterricht für Klein-Oskar mehr, das gab bei jedem dritten Satz zweistimmiges Gekicher, das liess die Lippen trocken und rissig werden, das rückte die beiden....."

Von den Teilsätzen beginnen sieben mit "das", worauf je zweimal "da" und "was" folgen. Man beachte besonders ein Beispiel, S.274:

"Mit einem Sprung war der Hausmeister hoch, mit dem zweiten bei uns, über uns, packte schon zu, fasste Jane Stoff und mit dem Stoff Jan, hob das Bündel, schmettorte es zurück, hatte es wieder im Griff, ..., da klirrte es, ..., da sang es, ..., da traf es nicht den Bronski, da traf es Kobylla, da....., ein probendes Orchester: das schrie, platzte, wicherte, lühtete, zerschellte, barst....."

---

<sup>1</sup> Z.B. S.596, 611, 621/2.

<sup>2</sup> F.Kainz, in Psychologie der Sprache, I. Band, S.193.



Zuerst liegt die Betonung in jeder Unterabteilung des Satzes auf dem Verb, das immer die erste Stelle einnimmt; dann folgt ein elfmaliges "da", und am Ende des Satzes werden neun Verben, die alle verschiedene Stufen des Lärms darstellen, hintereinander gebracht.<sup>1</sup>

In all diesen Fällen steigert sich die Erregung zu einem besonderen Höhepunkt, indem sich der Schreiber wie fasziniert auf der Stelle dreht und wie mit dem Schuhabsatz in die Erde, das gleiche Wort, den gleichen Gedanken mit möglichster Variation dem Leser ins Gedächtnis einrät.

Mit der letztgenannten Erscheinung, der Faszination, wobei der Autor sozusagen "auf der Stelle tritt", verwandt ist das Phänomen der Worthäufung. Wir haben davon in der "Blechtrummel" zwei verschiedene Arten:

Die erste, wo der Berichtor in seiner Erregung auf ein Wort trifft, das ihn nicht losläßt und das er daher in allen möglichen Zusammenhängen, in einer Anzahl kleiner Sätze "ausprobiert". So z.B. S. 361 das Wort "Löffel":

"Löffel und Teller rand ... Gute lächelte breit über dem Löffel. Ehlers sprach über den Löffel hinweg. Vincent suchte zitternd neben dem Löffel. Für die alten Frauen ... waren ganz und gar den Löffeln ergeben, während Oskar sozusagen aus dem Löffel fiel."<sup>2</sup>

Es ist wie ein zerreibendes Stillstehen, ein Vornahmen des gleichen Wortes, das die Phantasie des Schreibers gefangen hat, und von dem er

---

<sup>1</sup> Vgl. auch S. 332/3: Einundzwanzigmal beginnen die Teilsätze mit dem gleichen Relativpronomen.

<sup>2</sup> So auch S. 363: "Vanillo"; S. 612: "Macchen"; S. 644: "nHooten".

sich einfach nicht befreien kann. Es ist eine Ausdrucksweise der Überraschung, und dann des Überschwangs.

Die andere Art, die wohl den gleichen Ursprung hat, äussert sich in Kombinationen mit diesem "eingefangenen" Wort, wie z.B. S.160/1, wo Oskar von Detrachten der Jesus-Statuen am Kreuz ausgeht, um dann mit dem Wort "Kreuz" eine lange Reihe von Wortbildungen zu formen, die sich vom Kirchlich-Religiösen über zahlreiche Fachgebiete bis ins Alltäglich-Banale ausdehnen, in die das Wort "Kreuz" irgendwie hineingezogen werden kann:

"... Andreas, den sie aufs schräge Kreuz nagelten - deshalb Andeaskreuz. Ausserdem gibt es ein Griechisches Kreuz neben dem Lateinischen Kreuz oder Passionskreuz. Niederkreuze, Krückenkreuze und Stufenkreuze werden auf Stoffen ... abgebildet. Das Tatzekreuz, Ankerkreuz und Kleeblattkreuz sah ich plastisch gekreuzt. Schön ist das Giebelkreuz, begehrt das Malteserkreuz, verboten das Hakenkreuz...."(u.s.w., über 20 weitere Sorten von Kreuzen).

Während bei der ersten Art der Worthäufung die Erzählung selbst in einer Weise gefördert wird - z.B. S.361, durch die Beschreibung des Essens mit dem Wort "Löffel" -, hat sich bei der zweiten Art das Wort "Kreuz" und alle seine Kombinationen von der Handlung vollkommen gelöst und nimmt Eigenbewegung an. Der Schreiber gibt sich wie berauscht von dem Wort; es ist ein richtiger Tanz um alle möglichen Kreuz-Kombinationen, so als ob der Bericht im Wörterbuch den Paragraphen "Kreuz" aufgeschlagen hätte, und nun die einzelnen gefundenen Komposita in kleinen Sätzen kommentierte. Schliesslich kommt er am Ende dieses Spiels zu sich selbst und damit zu seinem Ausgangspunkt zurück.

Das "ich drehte mich", (S.161), das Zurückkommen zu seiner eigenen Person und dem Tempus des Berichts, lässt allerdings auch

noch eine andere Erklärung zu: Oskar habe sich durch das lange, intensive Anstarren der Kreuzstatuen in eine Art Verzückung versetzt, für einen Moment in einen Transozustand, wobei in ihm alle Worte, die mit dem "Kreuz" verbunden werden können, vorüberzogen.

Eine solche Erklärung ist möglich, da überall, wo eine ähnliche Worthäufung im Langsatz auftritt, ein solch ekstatischer Zustand zu bemerken ist<sup>1</sup>. Auf jeden Fall "wird durch die Häufung ein grosser sprachlicher Wirbel erzeugt, der alles mit sich reißt."<sup>2</sup>

Ungefähr ebenso häufig wie den parataktischen Langsatz findet man ausgesprochene Kurzsätze, die im allgemeinen meist nicht länger als eine Zeile sind. Auffallend werden diese kurzen Sätze besonders, wenn mehrere von ihnen aufeinander folgen. Über diese Art von Sätzen sagt U. Kayser:<sup>3</sup> "Hier drücken die kurzen Sätze gerade Erregtheit des Erzählers aus, sein Gefaseltsein von dem sich Überstürzenden Geschehen." Ein Beispiel, S. 633:

"... die runde menschliche Träne. Da wurde geweint. Da wurde endlich wieder einmal geweint. Anstündig geweint, hehmungslos geweint, frei weg geweint. Da flocc es und ochwemte fort. Da kam der Regen. Da fiel der Tau ..."

Dabei wird die Erregtheit - und die Ironie - noch durch die häufige Wiederholung des Partikels "da" verstärkt, sowie durch die des Verbs "weinen"; die rhythmische Wiederholung dieser Wörter

---

<sup>1</sup> Vgl. auch S. 152: "Glas"; S. 158: "Blut"; S. 166: "Aal".

<sup>2</sup> U. Kayser, in Das sprachliche Kunstwerk, S. 114.

<sup>3</sup> U. Kayser, ibidem, S. 306.

beschleunigt auch das Tempo, das durch die Schlüsselpunkte an sich verringert wird; denn über schon Bekanntes und häufig Gelesenes liest man unwillkürlich schneller weiter.

In ähnlicher Weise beschleunigt der Rhythmus des "da" auf Seite 63, und des "die" auf Seite 114 das Tempo der Kurzsätze, auch wenn diese Wörter vornehmlich der Betonung dienen. Die Erregung kann - ironische - Begeisterung (S.63), Unwillen (S.114), Vorachtung (S.361), haltlose Erschütterung (S.625), oder Verwirrung und Zorn (S.430) sein; die Art der Erregung richtet sich nach dem Inhalt des Vorausgegangenen.

Auch die Stellung der Wörter wird in diesen Sätzen zur rhythmischen Betonung herbeigezogen. Dafür ein Beispiel S.430:

"Es war früher Abend. Die Ostarbeiterinnen auf dem Bahndamm waren weg. Dafür wurde kurz vor dem Vorortbahnhof Langfuhr ein Güterzug rangiert. Mücken hingen traubenweise in der Luft. Von oben her kamen die Glocken. Fangiergeräusche nahmen das Geläute auf. Mücken blieben in Trauben. Maria hatte ein verweintes Gesicht. Oskar hätte schreien mögen. Was sollte ich mit dem Jocus anfangen ? ..."

Oskar war durch die "Darbietung" des trommelnden Jesus aus der Fassung geraten. Zu Beginn des Paragraphen kommt er gerade aus der Kirche. Man beachte die Stellung der Subjekte in den ersten sechs Sätzen: Ende - Beginn; Ende - Beginn; Ende - Beginn. Dazu den Wechsel des beschriebenen Gegenstandes: Oskar ist geistig zerrissen, er kann zuerst keine klaren Gedanken fassen; alles drängt sich ihm auf. Bei seiner Beobachtung der Außenwelt sucht er einen Halt. Langsam wird sein Geist klarer: Die folgenden Sätze beginnen dann mit dem Subjekt; und darauf findet Oskar wieder zu sich selbst und zu seinen Problemen zurück.

Eine ähnliche Stelle haben wir auf Seite 383:

"Debra an meiner Rechten, Roswitha an meiner Linken. Debra erklärte mir Sinn und Zweck der Propagandakompagnie. Roswitha erzählte mir Anekdotchen aus dem Alltag der Propagandakompagnie. Debra ...."

Die abwechselnden Subjekte (Debra, Roswitha), in fünfmaligem Wechsel, bevor sie in "beide" einmünden, deuten auf Oskars Unschlüssigkeit.

In einem anderen Fall (S.497, im Bericht des Treblinkaaufstandes) ist es die stetige Wiederholung des "und" am Satzanfang, die den kurzen Sätzen eine gleichsam hypnotische Steigerung verleiht.

Allgemein kann man feststellen, dass in dieser Art von Kurzsätzen eine Parallele besteht zu den Langsätzen: Funktion und Effekt sind die gleichen. In den Kurzsätzen sind die Pausen, durch die Endpunkte ausgedrückt, länger als in den Langsätzen, worin die Einzelsätze durch Kommas angesetzt sind. Wie in der Parataxe wird oft eine Partikel besonders betont, oder die Betonung erfolgt durch die besondere Stellung eines bestimmten Wortes. Der Atem des Schreibenden wird in den Kurzsätzen kürzer, aber die Erregung bleibt erhalten. Der Bericht "schaltet" auf eine andere Gangart um, um die Geschwindigkeit aufrecht zu halten. Am deutlichsten wird dies, wenn, wie auf S.633/4, eine Reihe von Kurzsätzen auf einen Langsatz folgt. Von den Stakkatosätzen ("Da wurde geweint ... Da kam der Regen. Da fiel der Tau ...") geht es dann langsam in eine ruhigere Gangart über<sup>1</sup>.

Die Funktion und Wirkung einer zweiten Art von Kurzsätzen

---

<sup>1</sup> Ebenso S.428/9; S.190/1.

ist ganz entgegengesetzt: Sie drücken den Abotand, die sachliche Unbewegtheit des Berichtenden aus, der wie gleichgültig das Geschehendo kalt, ohne irgend ein Gefühl registriert. So etwa S. 503:

"Wir musoten warten. Als dann der Zug einrollte, war es ein Güterzug. Menschen gab es, viol zu viel Kinder. Das Cepäck wurde kontrolliert und gewogen. Soldaten warfen in jeden Güterwagen einen Strohhallen. Keine Musik spielte. Es regnete aber auch nicht. Weiter bis wolzig war es, und der Ostwind wehte..."

Trotz der ungewöhnlich harten Schicksalsschläge - Oskar ist schwerkrank und muss aus seiner Heimat fliehen - gibt der Bericht eine gänzlich unbewegte Schilderung des Einladens in den Zug; er benutzt so wenig Worte wie möglich; er findet es nicht mehr der Mühe wert, dies Geschehen ausführlich darzustellen. So sind oben unänderliche Tatsachen, die "geochluckt" werden müssen. Keiner der Sätze ist eine Zeile lang; sie folgen aufeinander scheinbar ohne eine Auswahl, gerade wie sie Oskar einfallen.

Eine ähnliche wegwerfende Gleichgültigkeit finden wir in der ironisch-knappen Beschreibung der Geschichte Danzigs (S. 475), die auch möglichst kurze Sätze enthält. Die Idee, die dahinter steckt, ist: Es ist zwecklos, auf Einzelheiten einzugehen: Die Tatsachen sind oben so. Es ist sinnlos, den dauernden Wechsel des Schicksals mit pathetischen Worten zu beklagen. Und ebenso endgültig wie die Tatsachen klingen die lakonischen Sätze.

Bei dieser Art von Kurzsätzen fehlt gewöhnlich eine rhythmische Satzbetonung. Dafür kann man oft etwas wie müde Gleichgültigkeit im häufigen Subjektswechsel erkennen; so z. B. S. 486:

"Der alte Meilandt begann zu schaufeln. Das Kurtchen half ihm ungeschickt doch eifrig dabei. Ich habo Matzerath nie geliebt. Manchmal mochte ich ihn. Er sorgte für mich mehr als Koch denn als Vater. Er war ein guter Koch..."

In gleicher Weise auch S.487: "Maria weinte ..."..(bis zum Ende des Paragraphen); oder S.705/6,wo sich allerdings gegen Ende die Geschwindigkeit beschleunigt,sobald sich Oskars Gedanken um einen bestimmten Punkt (Prinz Eugen) zu drehen beginnen.

Wie eine Art Auftakt wirken die Kurzsätze als Paragraphen-einleitung in Buch II,Kap.8,wo Greff und sein Charakter im Detail beschrieben wird (S.347 - 350):

S.347: "Ihn,Greff,mochte ich nicht."

"Greff war Gemüsehändler."

"Alles an Greff war Übertrieben."

S.348: "Greff war also ein patentier Mann."

S.349: "Greff liebte die Jugend."

"Greff liebte das Straffe,das Muskulöse,das Abgehärtete."

"Greff schlug Löcher ins Eis."

S.350: "Eine gute Dreiviertelstunde brauchte Greff für sein Loch."

Diese Kurzsätze muten fast wie Überschriften an. Was im Kurzsatz ausgesagt ist,wird im folgenden Paragraphen erläutert und ausgearbeitet. Hier,wie an zahlreichen anderen Stellen<sup>1</sup> erinnert einen die Schreibtechnik von Günter Grass an musikalische Kompositionen: Ein Thema wird kurz angeschlagen,dann verarbeitet mit vielen Variationen und Abzweigungen. Am Schluss findet die Komposition wieder zum Ausgangspunkt zurück.

#### Nominalsätze:

Ausgesprochene Nominalsätze finden sich in der "Blechtrommel" selten. Und sie gehen nicht aus den Kurzsätzen hervor. An den wenigen Stellen,wo man auf sie trifft,dienen sie meist zur Beschreibung eines Geisteszustandes,z.B. S.625: "Tränen. Schluchzen... Sperlinge... Schluchzen... Sperlinge..." , oder eines Gegenstandes,über den vom Standpunkt des Schreibers nichts ausgesagen ist als das bloße

---

<sup>1</sup> Z.B. Buch I,Kap.16; Buch II,Kap.12.

Dasein, z.B. S.317: "Laufstege. Das Geländer an den Stegen...";  
manchmal dienen sie auch zur Beschreibung der Eile und der Hast,  
z.B. S.164:

"Drei Stufen... Zu Cott, der mich erfreut von Jugend auf. Die  
Trommel vom Hals, das Kyrie ausdehnend..., kein Verweilen beim  
Giesekännchen..."

Über Nominalsätze sagt F.Kainz<sup>1</sup>:

"Nach unserer Ansicht liegt der stilistische Ertrag solcher  
Nominalsätze wie "Regen, eisiger Wind, dazwischen Schneegestö-  
ber..."...einfach in der Verlebendigung des Auffassungsvor-  
ganges, der durch ungewöhnliche Konstruktionen in besonderem  
Maße angeregt zu werden vermag."

Zu diesem Thema bemerkt auch E.Lersch<sup>2</sup>:

"... weil derartige Nominalsätze lebhafter, "impressionistischer"  
wirken als wohlgegliederte Verbalsätze. Der ... Augenzeuge hat  
bei der Fülle der auf ihn hereinstürmenden Ereignisse ... keine  
Zeit, vollständige Sätze zu runden; er muss sich mit blossen Aus-  
rufen genügen, er zergliedert seine Gesamtvorstellung nicht...  
Ein solcher Satz wirkt unmittelbarer, weil er subjektiver ist...  
Der Hauptgrund aber ist die Vorliebe für impressionistische  
Darstellung..."<sup>3</sup>

Anakoluth:

Der interessanten Erscheinung des "abgebrochenen" Satzes,  
des Anakoluths, begegnen wir in der "Blechtrummel" an vier Stellen:  
S.158, 165, 530 und 687.

Auch dieses Stilmittel dient in der Hauptsache dazu, die  
Erregtheit des Schreibers zu verdeutlichen. F.Kainz beschreibt

---

<sup>1</sup> F.Kainz, in Psychologie der Sprache, I. Band, S.136.

<sup>2</sup> Eugen Lersch, in Französische Sprache und Wesensart, S.276/7.

<sup>3</sup> Man beachte die Rolle des Nominalsatzes in späteren Werk von  
Günter Grass.



das Anakoluth<sup>1</sup>:

"Mitten im Satz nehmen die Gedanken eine andere Richtung, so dass die begonnene Konstruktion nicht konsequent fortgesetzt wird." (Es tritt auf) "als Mittel der Verlebendigung ... im Drama häufig, wo in Erregtheit, in Leidenschaft gesprochen wird."

Natürlich kann diese Erregtheit aus vielen Ursachen entstehen, und das Anakoluth für ebenso viele Zwecke benutzt werden. Grass bedient sich seiner meist, um den bittersten Grad seiner Ironie auszudrücken.

So finden wir das Anakoluth, wenn kirchliche Einrichtungen verpöttelet werden, wie S. 158 - in einem Satz nur: "... ,die du geboren hast den, ..." - ,dann ganz ausgedehnt auf S. 165:

"... eines mit dem, durch ihn, für uns und um unsres ist er von herab, hat angenommen durch, aus, ist geworden, wurde sogar für, unter hat er, begraben, ..."

In beiden Fällen wird das sinnlose mechanische Herunterleiern der Phrasen der Messe und des Credo, wozu die übliche Art der Religionsausübung der katholischen Kirche die Masse verleitet, verhöhnt, wo man sogar das Wichtigste auslassen kann, ohne dass man es merkt, und das Ganze zu hohlen Unsinn werden lässt, als ob es sich so gehöre.

Zur Anwendung des Anakoluths durch Grass Hucert sich auch H.E. Holthusen<sup>2</sup>:

"... mit dem Stilmittel des Anakoluths (wird) eine Atmosphäre von beissendem Hohn erzeugt. Indem alle Sätze um akzenttragende Satztheile, etwa das Prädikat oder ein gewichtiges Objekt, verkürzt werden, indem also der Autor das grammatisch Wesentliche als inhaltlich unwesentlich unter den Tisch fallen lässt, rückt er die ganze widergeistige Mechanik, das ideologisch Vernagelte ... an das Licht einer tödlichen Ironie."

So steht es auch mit dem dritten Beispiel, der "Anbetung eines Wack-

---

<sup>1</sup> F. Kainz, in Psychologie der Sprache, I. Band, S. 145.

<sup>2</sup> H.E. Holthusen, in "Der Monat", September 1966, S. 72.

glases", S. 687: Das Frago- und Antwortspiel wird geradezu zu einem verständnislosem Lallen<sup>1</sup>. Die Albernheit des "angeboteten" Gegenstandes macht die ganze Szene zur ironischen Farce.

Jedoch, wie so oft, muss man sich bei einer Besprechung des Werkes von Günter Grass davor wahren, sein Urteil zu sehr zu verallgemeinern: Das gleiche Stilmittel kann auch zu ganz anderen Zwecken verwandt werden, wie ein Beispiel auf S. 530 beweist:

"Und ich verliess mit dem Schmuck die Wohnung, sah in dem Schmuck die Vorstufe zum, machte mich auf den Weg zum, fuhr zum Hauptbahnhof, weil, dachte mir, wenn das klappt, dann, verhandelte lange über und war mir im klaren, dass ...aber der Einarmige ..."

Der lange Satz, der vorausgeht, hat den Bericht Oskar sozusagen erschöpft; kein Zweifel, er hat es eilig; doch wird die Erregung durch die Sätze, die das Anakoluth enthalten, abregiert und langsam in ruhigere Bahnen übergeleitet. Wie zu sich selbst murmelt Oskar, und sein Leser kann "es nicht mitkriegen"; er erfährt nichts von der vollendeten Tatsache. Wenn hier jemand verhöhnt wird, so ist es der Leser selbst, der auf etwas gespannt ist, das er nicht erfährt.

#### Negative Hinleitung:

Ein weiteres eigentümliches Stilmittel, das sich häufig - etwa sechzehnmal - in der "Blechtrommel" findet, ist die Einführung und Hinleitung zu einem Handlungsbericht durch Negationen und durch die Möglichkeitsform der Vergangenheit (Irrealis). Manchmal geschieht es auch durch beide Mittel, wobei der Irrealis die Dar-

---

<sup>1</sup> Vgl. S. 687: "... lachte aus an über, wointo um vor ohne..."

stellung beginnt und die Negationen dann zur positiven Feststellung überleiten.

Ein typisches Beispiel für die negative Einführung findet sich S.259:

"Ich träumte aber weder von der Matka Bocka Czeestochowska noch von der schwarzen Madonna, knabberte weder träumend an Marszałek Filaszkis in Krakau aufbewahrtm Porzelen noch an jenen Lebkuchen, die die Stadt Thorn so berühmt gemacht haben. Nicht einmal...." ( in dieser Weise dreizehn Zeilen fort, bis man auf die positive Tatsache stößt.)

Ein Beispiel für die Einführung durch den Irrealis und Überleitung durch Negation zum Realis, S.152:

"Ich hätte ihn zurückrufen können, zurücktrocsmeln können... Einen Knopf hätte ich nur lösen müssen, und die hätte sich selbst in den Frost hinausgeschwungen. Ein Griff in die Manteltaschen, und ich hätte die Stücke im Griff gehabt. Hubertus der Jäger schoss auch nicht, als ... Aus Saulus wurde ein Paulus. Attila kehrte um, als Papst Leo den Finger mit dem Ring hob. Ich aber schoss, wandelte mich nicht,...."

Zu dieser Stilerscheinung ist allgemein festzustellen:

Überall, wo der Autor diese Darstellungsweise benutzt, will er Spannung erregen. Wie der Hammer auf einer Turmuhr sich langsam erhebt, um zum Glockenschlag auszuholen, so arbeiten die vorgestellten "Möglichkeiten in der Vergangenheit mit den Negationen zusammen auf einen Höhepunkt zu, den die positive Darstellung, die folgt, umso eindringlicher bringt, als manche der "Möglichkeiten" schon ausgeschaltet sind. Die Folge davon ist ein besonderer Nachdruck auf dem wirklich Geschehenen, durch die oft lange Liste der vorausgehenden "weder... noch", "nicht", "nichts", "niemand" und der irrealen Verbformen.

Dann dienen die Negationen manchmal auch als Hilfsmittel der Wiederholung und Assoziation; so z.B. auf Seite 308:

"... da folte ich dir ... meine Stimme zu einem spitzen, Glas  
ritzenden Instrument und tötete nicht etwa Vaseen, nicht Biorglän-  
ser und Glühbirnen, keine Vitrine schnitt ich auf, nahm keiner  
Brillo die Sehkraft - vielmehr hatte meine Stimme ...."

Außerdem erfahren wir bei einer solchen Einleitung zum aktuellen  
Geschehen oft Dinge, die für die Beurteilung der Lage, für den Hinter-  
grund, wertvoll sind, und die eine einfache positive Erzählung des  
wirklich Geschehenen allein dem Leser veronhalten hätte, z.B. S. 28,  
die politische Lage der Zeit:

"Jeder kam es zu politischen Märdeln, deutsch-polnischen Messer-  
stechereien, noch zur Milieuattraktion einer handfesten, aus sozia-  
len Mischständen geborenen Neuterei..."

Ebenso wird die Stimmung und die Geisteshaltung der behan-  
delten Person in ihrer damaligen Lage, dadurch dass der Autor die  
seiner Gestalt zu Gebote stehenden Möglichkeiten erwog und verwarf,  
aufgezeigt, ohne dass die aktuellen Gedanken der Romanfigur berich-  
tet werden. Und da es offensichtlich leichter ist, sich an Taten,  
auch an unterlassene Taten, zu erinnern als an lange zurückliegende  
Gedanken, wird durch dieses Stilmittel, Möglichkeiten auszumalen und  
zu verwerfen, die Glaubhaftigkeit des Berichts als Ganzes gefestigt.

Der Hauptgrund für die Anwendung dieses Stilmittels doch  
ist wohl der Gedanke der Unberechenbarkeit des Schicksals wie des  
menschlichen Charakters: "So hätte auch ganz gut anders gehen kön-  
nen, und es hätte nicht viel dazu gefehlt !" Der Glaube an eine  
feste, zentrale Leitung des Menschenschicksals wird systematisch  
in Zweifel gezogen. Es heisst nicht mehr, wie in Werken früherer  
Autoren: "So musste es, notwendigerweise, kommen", sondern: "So hätte  
um ein Haar auch ganz anders ausgehen können". Man denke an Max  
Frösche "Mein Name sei Gantenbein", wo die "Möglichkeiten" in der

Vergangenheit, im Detail ausgearbeitet, geradezu als alternative Lösungen hingestellt werden.

Dass Günter Grass solche Möglichkeiten nur andeutet, und sie dann noch oft ironisiert - vgl. S.29: "Wir kennen diese Szenen aus beständig gut fotografierten Filmen...", oder S.553, wo Oskar sich selbst als "möglicher Biedermann" ironisiert - ,liegt in seinem Wesen als Zeitsatiriker.

#### Die direkte Rede:

Obwohl die direkte Rede in der "Flechtrommel" räumlich nur einen mäßigen Platz einnimmt, ist sie doch ein wichtiges Hilfsmittel zur Charakterisierung einzelner Gestalten.

Gewöhnlich bleiben die direkten Reden sehr kurz und formen nur einen Satz; z.B. S.83: "Ich bitte dich, Alfred", oder S.82: "Es kann dem kleinen Oskar nichts schaden". Umso auffallender sind daher langausgedehnte Gespräche. Sie kennzeichnen den Sprechenden in vielfacher Weise; wie z.B. den Sigismund Markus als einen einsamen Menschen, der sich einmal in seiner Leidenschaft zum Wortschwall hinreissen läßt (S.120), oder den "Freund" Vittlar als einen eitlen Schwätzer, der sich am liebsten selbst sprechen hört<sup>1</sup>; so auch Lanke in Buch III, Kap.9.

Die direkte Rede ist oft der kürzeste Weg der Charakterisierung von aussen; so werden z.B. Mamas Gedankengänge angedeutet, lange bevor sie selbst als Person auftritt, durch ihre kurze Rede (S.22): "Es muss in der Nacht auf der Flucht passiert sein ..." Wir erfahren

---

<sup>1</sup> z.B. S.37,38, und in seinem Bericht S.680 - 696.

hier, mit welchen Themen sich Mama beschäftigt, und später sehen wir, dass für Mama die Brotli die Hauptstütze ihres Lebens ist. Ausserdem spricht sie diesen ihren ersten Satz in Posen in ihrem besten Hochdeutsch, was sie nur bei besonderen Anlässen tut. Denn wir können die Hauptgestalten ihrer direkten Rede nach in drei Gruppen einteilen:

Zur ersten Gruppe gehören die Grossmutter Anna Koljaiczek, Markus, Herbert Truczinski und Korneff. Diese Personen sprechen alle nur in ihrer Mundart: Die Grossmutter in ihrem kaschubischen Platt, Markus in der Mundart des ostdeutschen Juden, Herbert in seinem von internationalen Bröcken durchsetzten Seemannsplatt der Hafenkneipen, und Korneff in seiner rheinischen Mundart. Zur Frage der Mundart sagt J. Jens<sup>1</sup>:

"Im deutschen Sprachraum hat ... allenfalls der "illiterate" Nordosten die Mundart, in Diktion und Gedanken, lebendig erhalten. In Pommern, Mecklenburg und in Ostpreussen wurde, von Barlach bis Johnson und Grase, noch bewahrt, was in den "Kunst"-Provinzen, dem Rheinland, Schwaben und Sachsen, unter der literarischen Kruste erstarrte: das Platt der kleinen Leute..."

Mit Ausnahme von Korneff sind dies die tragischen Gestalten der Erzählung, und am wenigsten ironisiert. Mit gesundem Menschenverstand begabt, sind sie bodengebunden. Sie sprechen, wie und was sie denken und zieren sich nicht. Ihre Sprechweise wie ihr Verhalten ändert sich nicht, in welcher Lage sie auch immer sich befinden.

Die Angehörigen der zweiten Gruppe sprechen nur Hochdeutsch. Ausser Oskar selbst sind das sein Pfleger Bruno, Greff, Jan Bronski und Oskars "Freunde" Vittlar und Klopp. Oskars gewählt elegante

---

<sup>1</sup> J. Jens, in Deutsche Literatur der Gegenwart, S. 40.

Ausdrucksweise kontrastiert besonders mit dem rheinischen Dialekt Korneffs (S.527 - 529). Das schmierige Fenchmen Klepps wird durch sein mehrmaliges: "Ach, lieber Herr ..." (S.604, 606, 608) noch betont. Ebenso Jan Dronkies salbungsvolle Weichlichkeit durch das: "Ich bitte dich, Alfred" (S.83), seine spiesserieische Banalität durch: "Du komm Agnes, wir wollen das jetzt endlich vergessen ... Wir drehen jetzt einen anständigen Skat..." (S.182); das Hauptziel seiner Gedanken blickt durch im: "Agnes hätte das Spiel sicher gewonnen" (S.194). Und Greff verrät seine Verirrungen auch in seiner Sprache, wenn er sich poetisch-schwungvoll über die gewöhnliche Kartoffel auslässt<sup>1</sup> (S.347), oder pathetisch seine Frau verteidigt: "... sind wir denn ohne Fehl?" (S.353). Von Brunos pedantisch-naivem Charakter hören wir gleich zu Beginn der Erzählung; er spricht dann auch wie ein Schuljunge, der sich auf seinen "grossen Bruder" berufen muss.

Die sprachlich interessanteste Gruppe enthält Agnes Matzerath, Alfred Matzerath und Maria. Alle drei sprechen bald Dialekt, bald Hochdeutsch, bald ein von Dialekt gefärbtes Umgangdeutsch.

In sprachlicher Hinsicht ist die Lage der zwei Frauen von der Matzeraths verschieden; denn sie sind Eingeborene Danzigs, für die der Dialekt "erlaubt" ist, während Matzerath ein zugewandeter "Ausländer" vom Rhein ist, der allerdings dann über 25 Jahre in Danzig lebt und so viel von seinem Dialekt eingeübt hat. Ausserdem

---

<sup>1</sup> S.347: "Dieses schwellende, strotzende, immer wieder neue Formen ordnende und dennoch so heusche Fruchtfleisch. Ich liebe die Kartoffel, weil sie zu mir spricht!"

"darf" er als Nichteinheimischer seinen ursprünglichen Dialekt nicht in den gleichen Umfang benutzen wie ein Danziger den seinen, um seine neue Umgebung nicht zu "beleidigen"; denn es klingt "aufreizend", in einer fremden Umgebung als einziger eine fremde Mundart zu sprechen, und wir wissen, dass Matzerath sich schon als Geschäftsmann - und als Parteigenosse - nach den Wünschen der Öffentlichkeit richtet<sup>1</sup>. Er kommt seinem rheinischen Dialekt nur nahe, wenn ihn die Erregung übermächtigt, wie nach seinem vorteilhaften Aalhandel (S.176), und bei seiner Eccegnie und Verzweiflung über den Gesundheitszustand seiner Frau (S.184/5). Und selbst da ist seine Sprache mehr ein mit platten Allgemeinheiten, abgedroschenen Phrasen geziertes Umgangsdeutsch - z.B. "meine Wenigkeit", "prima", "mit allem Drum und Dran" -. Wie Matzerath selbst, ist seine Ausdrucksweise nicht mehr "bodenstündig".

Feierlich pathetisch wird er bei besonderen Gelegenheiten, z.B. bei der Geburt seines Sohnes Oskar (S.47), oder nach Oskars Rückkehr vom Fronttheater, als Oskar in eine "Anstalt" eingeliefert werden sollte, S.434:

"Mit dem Zeigefinger wies Matzerath auf das Klavier, das seit dem Tode meiner armen Mama nicht mehr zu Musik kam: "Agnes hätte das nie gemacht oder erlaubt!"

Matzeraths Sprache klingt dann melodramatisch, doch scheint sich Matzerath dessen kaum bewusst zu sein; denn trotz seiner geschäftlichen Gewitztheit bleibt er ein einfühltiger Mensch. Was er auch sagt und wie er auch spricht, er meint es ernst und will sich nicht

---

<sup>1</sup> Vgl. S.177: "... weil sie wusste, dass der (=Matzerath) sie nicht gerne in der Öffentlichkeit rauchen sah."



in Pose werfen - was seinen Schicksal eine gewisse komische Tragik verleiht.

Das "Sich-in-Pose-Werfen" ist ein Vorrecht der beiden Frauen. Maria, als die weniger Gebildete, benutzt die breite Mundart ihrer Heimat viel ausgedehnter als Agnes Matzerath, vor allem immer dann, wenn sie sich unbeachtet fühlt oder von Leuten ihres "Schlages" umgeben ist<sup>1</sup>. Dass sie auch Hochdeutsch sprechen kann, beweist sie vor Bruno (S. 338). Vom Dialekt zur hochdeutschen Umgangssprache geht Maria, als sie ihres Sohnes Kurts Verhalten Oskar und Gusto gegenüber verteidigt, S. 521:

"Ihr seid mir die Richtichen! Wollt dem Jung das Jeschäft vormasseln. Dabei lebt ihr davon, was er flüssich macht. Wenn ich an die paar Kalorien von Oskars Krankenzulage denke, die der ..."

Ihre Indignation wird fast feierlich, doch "schafft" sie in ihrer Erregung das Hochdeutsch nicht ganz. Es gelingt ihr ein bisschen besser, wenn sie fertige Umgangssprachen zu Hilfe nimmt, S. 698:

"Jetzt biste dreissig, Oskar. Jetzt wird es langeam Zeit, dass du vernünftig wirost!"

Agnes Matzerath verfällt selten ganz in den breiten Dialekt der "kleinen Leute". Obwohl ihre Bildung der Marias nur wenig überlegen ist, gehört sie doch dem Kleinbürgertum an; und diese Zugehörigkeit verpflichtet sie auch in ihrer Sprechweise.

In grosser Erregung - und wenn nur die nächsten Familienmitglieder sie hören können - vergisst sich aber "Mama", z.B. S. 149:

"Daran ist dñ Liliputaner schuld, wo Oskarchen auf de Stirn jeküsst hat";

sie hat sich aber gleich wieder in der Gewalt, verbessert sich, indem

---

<sup>1</sup> z.B. S. 319 336, 337, 354/5 u.a.

sie Hochdeutsch weiterführt<sup>1</sup>.

Ihre gewöhnliche Sprache ist eine "gemilderte" Dialektform, wie S.169:

"Auf dem wecht ich mal liegen..."<sup>2</sup>.

Korrektes Hochdeutsch spricht sie bei feierlichen Anlässen, selbst wenn sie dabei erregt ist; sie nimmt sich zusammen und will "einen Eindruck schinden". So setzt sie sich in eine überlegene Pose, als sie den Antrag von Markus abschlägt, S.120:

"Ich danke Ihnen, Markus, aber es geht nicht wirklich nicht - wegen Bronski.";

auch S.131, wo sie sich fast wie eine Prophetin vorkommt:

"Hoffentlich hat das nichts zu bedeuten."

Auch wenn sie dem Matzerath Vorwürfe macht, tut sie es auf Hochdeutsch:

Es klingt eindrucksvoller und wirksamer (S.94/5):

"Die offene Falltür ! Du hast sie offen gelassen, stimmt's !..."

Es soll damit nicht gesagt sein, dass diese "Einstellung auf den Zuhörer" immer absichtlich ist; doch mit weiblichem Feingefühl findet Frau immer die eindringlichste Sprechweise heraus.

Stilistisch besonders interessant ist das Gespräch, das Oskar aus seinem Schlupfwinkel im Kleiderschrank belauscht (S.177/8):

"Du bist schuld, du hast schuld, ich mach jetzt die Aalsuppe, sei nicht so zimperlich, mach was du willst, nur keine Aale, sind ja Konserven genug im Keller, hol Pfifferlinge hoch, aber mach die Falltür zu, dass nicht wieder etwas passiert ...."

Vom Beginn bis zum Ende der Anführungszeichen - elf Zeilen - ist

---

<sup>1</sup> Ugl. einen ähnlichen Wechsel vom dialektgefärbten Umgangsd Deutsch zum perfekten Hochdeutsch - feierlich - auch S.47.

<sup>2</sup> Oder ein Beispiel S.176.

die ganze Rede nur durch Kommas - 27 Kommas - untergeteilt. Formal wird sie wie die Rede einer einzigen Person dargegeben, deren Sätze wie im Langsatz rasch aufeinanderfolgen. Von der Entfernung, von der Oskar dies Gespräch hört, fasst er den ununterbrochenen Strom der Worte wie eine einzige Rede auf und unterscheidet nicht die sprechenden Personen. Doch dem Inhalt nach ist es dem Leser klar, dass hier drei Personen miteinander sprechen: Mama, Matzerath und Jan Bronski. Es ist dies ein überzeugendes Beispiel der impressionistischen Darstellungsweise des Autors.

Die "modifizierte" direkte Rede:

An mehreren Stellen finden wir eine Spracherscheinung, die man am besten als "direkte Rede ohne Anführungszeichen" bezeichnen kann. Dabei wird, wie bei der indirekten Rede, ein "ich sagte" (oder "sie sagte") vorangestellt, worauf ein Doppelpunkt (S.340) oder ein Komma (S.531) folgt; darauf der Wortlaut wie bei der direkten Rede, ohne Anführungszeichen: S.340:

"Und sie sagte: gleich ist soweit." und S.531:

"...(ich) sagte, das ist für euch, nur laßt mich von heut' an in Ruhe,..."

Dass das nicht eine zufällige Erscheinung ist, beweist schon die peinlich genaue Zeichensetzung vor einem "aber" und "denn": Wenn z.B. vor dem "aber" ein schärferer Einschnitt in das Satzgefüge kommt, finden wir ein Komma - im gleichen Fall vor dem "denn" ein Semikolon -; wenn es dagegen direkt in den Satz eingezogen werden soll, finden wir kein Komma - im Falle des "denn" ein Komma -, z.B. S.15: "... sprang sich vom Dreck weg, aber so ...", ebenso S.16; da-

gegen 8.15: "... mitten im Sprung klein aber breit die Stirn ..."

Wenn also ein Autor derart feine Unterscheidungen zu machen pflegt, hat er auch beim "Auslassen" von Anführungszeichen etwas Bestimmtes im Sinne. Das Weglassen dieser Zeichen bedeutet offensichtlich, dass die direkte Rede enger in die Erzählung hineingezogen wird, dass sie nicht unterbrochen wird, obwohl genau die Worte der sprechenden Person angeführt worden - wie die fehlerhafte Konstruktion "gleich ist soweit" (S.340) beweist.

Die normale direkte Rede mit ihren Anführungszeichen hat etwas von Finalität, etwas Abschliessendes an sich - und deshalb wird sie auch öfters am Ende eines Abschnittes gebracht<sup>1</sup> - und das soll durch das Weglassen der Anführungszeichen vermieden werden. Bei den drei oben erwähnten Stellen bilden die direkten Reden nur einen Übergang zu etwas Wichtigem, das folgt.

#### Die indirekte Rede:

Ein ausgedehnter Gebrauch wird von der indirekten Rede gemacht. Diese geht auch bei Gelegenheit in die sogenannte "erlebte Rede" über (S.127).

Die indirekte Rede ist für den Zweck des episch - ironischen Berichts Oskars im allgemeinen besser geeignet als die direkte Rede, in der der Berichterstatter gezwungen ist, sich genau an den Wortlaut und die Ausdruckweise der sprechenden Personen zu halten. Beim Benutzen der indirekten Rede dagegen kann der Erzähler immer noch die Sprech-

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu die direkten Reden S.82, 104, 120, 121, 135, 145, 182, 184, 187, 194, u.v.a.

weise seiner Gestalten nach Belieben nachahmen und kann dabei gleichzeitig sein Kommentar abgeben; er kann den Eindruck schildern, den die Rede macht, und das Verhalten der redenden Personen beschreiben. Kurz, die indirekte Rede ist subtiler, sie läßt grössere Feinheiten zu: Wenn z.B. der Autor in seinem elegant gesprächlichen Plauderstil die in der indirekten Rede niedergelegten Ausdrücke der handelnden Personen bringt, so wirken diese Wörter viel auffallender; das vom Sprechenden ernst Gemeinte wirkt oft komisch - vor allem, wenn die sprechende Person in Wut gerät wie Oskar, als er seine Geliebte Maria mit Matzerath überrascht (S.340/1).

Andererseits braucht sich der Schreiber für die Slangworte und "vulgären" Ausdrücke nicht "verantwortlich" zu fühlen, wie im Beispiel S.342:

"Darauf weinte Maria, sagte, bei ihr gehe das nicht so schnell mit reinraus und fertig, da müsse er sich eine andere suchen, sie sei zwar unerfahren, aber ihre Schwester Guste ... wisse Bescheid und habe ihr gesagt, so fix gehe das nicht, aufpassen solle Maria, es gebe Männer, die seien nur darauf aus, ihren Rutz loszuwerden, und er, Matzerath, sei wohl auch so einer, aber ...."<sup>1</sup>

Vergleich, Metapher, Personifizierung:

"Das einfachste Mittel, dessen sich ein Sprecher bedienen kann, um die Formulierung seiner Gedanken fasslicher zu machen, ist der Vergleich"<sup>2</sup>.

Nun finden wir einfache Vergleiche in der "Blechtrommel" vorhältnismässig selten. Meist sind sie dann humorvolle Erweiterungen des

---

<sup>1</sup> So auch S.18.342, 343, 382 u.v.a.

<sup>2</sup> F.Kainz, in Psychologie der Sprache, I. Band, S.238.

Erzählten, wie z.B. der Vergleich der katholischen Kirche mit einem "rothaarigen Mädchen" (S.158), oder der Geschichte mit einem "gut-geschmierten Gefährt" (S.305).

Viel häufiger trifft man auf die Metapher, die man ja "als abgekürzten Vergleich fassen kann"<sup>1</sup>. Diese beiden, Vergleich und Metapher, zusammen mit der Hyperbel, sind Sprachphänomene, die man "vor allem in der volkstümlichen Umgangssprache"<sup>2</sup> findet, doch "fehlen sie aber auch der höheren Sprache keineswegs"<sup>2</sup>.

Peter Hamm<sup>3</sup> nennt Grass einen "Metaphoriker von hohen Graden". Denn in der "Blochtrommel" bilden die Metaphern ein wesentliches Ausdrucksmittel, dessen sich der Erzähler Oskar auf Schritt und Tritt bedient. Sie entstammen fast alle der ihm geläufigen Umgangssprache, und gehen natürlich aus dem textlichen Zusammenhang hervor. Einen verhältnismässig grossen Paum nehmen dabei die metaphorischen Bezeichnungen des Geschlechtslebens im allgemeinen und der Geschlechtsteile im besonderen ein - über 25 Bezeichnungen. Oskar verwendet die in der "vulgären" Sprache seiner Umgebung geläufigen Namen, die vom humoristischen "Giesekännchen" (S.161, 162, u.v.a.) über das mehr skurrile "Kolben" (S.20) zum abgedroschen-obszönen "elften Finger" (S.332) gehen. Oskars erste geschlechtliche Erfahrung mit Maria (S.330 - 333), und dadurch seine Besessenheit mit diesem neuen Problem, bringt eine ganze Reihe von Metaphern hervor, die teils seine Handlungsweise gleichnisartig umschreiben, wie

---

<sup>1</sup> F.Kainz, in Psychologie der Sprache, I. Band, S.239.

<sup>2</sup> F.Kainz, *ibidem*, S.242.

<sup>3</sup> P.Hamm, in "Frankfurter Hefte", März 1966, S.206.

z.B. S.332: "... kam in Gegenden,wo kein nach dem Sammelochsein fragender Förster sein Revier hatte",teils seinen Kampf gegen diesen Zwang,deessen er sich nicht erwehren kann,darstellen,wie S.332: "... den ja auch ich nicht wollte", und S.333: "deessen ich mich schäme".

Andere metaphorische Bezeichnungen des sexuellen Lebens gehen aus dem Beruf oder der Beschäftigung der dargestellten Person hervor; so z.B. wenn Oskar der Trommler mit skurrilem Humor von seinen "dritten,abgenutzten Trommelstock" (S.369) spricht,oder vom "Sammelchen" (S.105) der Gretchen Scheffler,das ihr Mann,der Bäckermeister,"knoten,walken,einpinseln und backen" sollte; oder dass Herbert,der frühere Kellner in der Seemannekneipe,"keinen Grund für seinen Anker finden" konnte (S.227).

Die Metaphern, die Oskar hinsichtlich des Geschlechtslebens benutzt, zeigen des Autors Sprache und ihre Reichweite in ihrem skurrilen Licht; trotzdem wirken diese Ausdrücke kaum anstößig; sie sind eben in der Vulgärsprache gängig, und da es dem Autor auf das feinste Detail ankommt, um die Geschichte "wahr" zu machen, muss er sich dieser Ausdrücke in ihrer ursprünglichsten Form bedienen. Hier erweist sich Grass als geschickter Einordner meist schon vorhandener Metaphern. Dies verdeutlicht er vielfach in den direkten Reden. Ein Beispiel dafür ist die Redeweise Herberts, die geradezu von Metaphern wimmelt (S.208 - 215): Ausdrücke wie "Schwienel", "sich in Schale werfen", "Loisetretor". So auch die dialektischen Gespräche

Marias, in denen die Ausdrücke wie "Klappenühle", "Drecksau", "über Eck gebracht" (S.345, 416) bringt.

Seine Treffsicherheit im Gebrauch der Metapher zeigt der Autor aber auch auf anderen Sachgebieten, und hier erweist er sich als origineller Sprachschöpfer. So nennt er z.B. eine Kanone, die zum ersten Male "eingesetzt" wird, "die Jungfrau aus dem Geschlechte der Krupp" (S.273), die Panzerspähwagen "zwei junge bildungsbeflissene Damen" (S.273), während die aggressiveren deutschen Panzer "die Hengste aus den Gestüten der Krupp von Bohlen und Halbach" sind (S.296). Wenn hier die Metaphern einer "höheren" Sprachebene angehören, so ist aber auch gleichzeitig die darin enthaltene Satire viel beissender.

Wie rasch und geschickt ein metaphorischer Ausdruck hervorgerufen werden kann, zeigt uns ein Satz auf Seite 291:

"Doch wie jedermann halte ich mir an Tagen ... meine Unwissenheit zugute, die damals in Mode kam und noch heute manchen als flottes Mütchen zu Gesicht steht.",

wo von einem ganz anderen Thema kommend, plötzlich das Wort "Mode" die Metapher der so oft wechselnden Kutmode herbeigezogen wird.

Das glatte und natürliche Übergehen von einem bekannten oder gerade zuvor erwähnten Thema auf eine Metapher, die dem gleichen Sachgebiet angehört, legt Zeugnis ab von der treffsicheren Phantasie und der genauen Beobachtungsgabe des Autors; Vergleiche und zahlreiche bildhafte Ausdrücke tragen zur Bestätigung dieser Feststellung bei. Vor allem auffallend sind die häufigen "Anthropo-



morphismen", oder Personifizierungen von Gegenständen, Naturerscheinungen oder Körperteilen. Eine wohlbekannte Stelle ist S.226<sup>1</sup>:

"Der Nachmittag kroch über die blauebunte Museumsfassade...."  
Ebenso wird der Sommer (S.321): "... zeigte der Sommer, was er konnte", das Wetter (S.321): "... das Wetter jedoch wollte noch nichts vom September wissen", die Geschichte (S.305): "Während die Geschichte lauthals Sondermeldungen verkündend ... befuhr....", das Läutwerk (S.340): "..., solange das Läutwerk seine Pflicht tat", kurz alle erdenklichen Gegenstände, wie auch Abstrakta, personifiziert.

Andererseits - allerdings viel weniger häufig - findet sich auch gelegentlich das Gegenteil, d.h. eine Vergegenständlichung von Personen; z.B. S.164: "durchlöcherten Briefträger", oder S.210: "der Lette belastete ihn zentnerschwer"; oder eine Vergegenständlichung von Körperteilen, z.B. S.157: "... hielten ... das haarige Priesterohr gegen ...", oder S.457: "... zog ich das Gesicht vom Mond weg."

Der Hauptgrund für diese Darstellungsweise ist wieder die Beschreibung "von aussen": Die unbewegte Erzählung, die alles aufzeigen will ohne das beschreibende Subjekt urteilen zu lassen; "der Autor entzieht sich ... der Stellungnahme und überlässt sie dem Leser"<sup>2</sup>. Das Naturereignis der Darstellung wird damit heraufbeschworen.

---

<sup>1</sup> Zitiert von K. Wagenbach, in Schriftsteller der Gegenwart, S.124.

<sup>2</sup> K. Wagenbach, ibidem, S.124.

Schlussbemerkung.

Dies "Naturereignishaftes" ist wohl der Hauptwesenszug der "Elechttrommel". Wir finden es im Inhalt, indem der Autor einen Stoff ergreift, der ihm vor Augen liegt, etwas erzählt, das er genau beschreiben kann; indem das Schicksal "Schuldige" wie "Unschuldige" erreicht, ohne jede moralische Auswahl. Und im Stil, indem das Geschehen so beschrieben wird, wie es sich abspielt, ohne dass der Autor sich zu Urteilen veranlasst fühlt; indem er Erfahrenes, Erfahrbares und Ungeheuerliches dicht nebeneinander stellt und miteinander verbindet, ohne dem Leser eine Erklärung zu bieten; indem eine mögliche Deutung dem Leser überlassen wird, dem diese auch noch recht schwer gemacht wird; indem ein möglicher "Ausgang" offen gelassen wird. Wie eine Naturkatastrophe kommt alles auf uns zu. Warum? Wer weiss?

Es sind nicht einfach die Nazis mit ihrer "Lehre", die diese Katastrophe in Bewegung setzen: Der Leser sieht auch, wie dies früher, vor der Nazizeit, war und wie es später weiter geht. Unterschiede bestehen, aber sie sind nicht so wesentlich wie man uns gewöhnlich weiss machen will. Damit wird die Nazizeit entdämonisiert, aber gleichzeitig erhebt sich ein neuer Dämon vor unseren Augen: Die Ideologie an sich. Wie diese den Menschen, der sich an sie klammert, in ihren Bann zieht und verdirbt. Dies ist die "Hauptlehre" in der "Elechttrommel". So sagt Grass<sup>1</sup>: "... ich schreibe ... nicht abseits der

---

<sup>1</sup> Im Tonband - Interview des Deutschen Auslandsdienstes, 17.3.65.

Ideologie, sondern gegen die Ideologie. Ich habe etwas ganz stark dagegen, dass Menschen Opfer einer Ideologie werden, als Anhänger, als direkte Opfer ..."

Doch der Mensch, der ohne die Ideologie zu leben versucht, hat es nicht leicht: Auf sich allein gestützt muss er sich mit dem Leben auseinandersetzen. Eine Flucht in den Schutz eines Asyls, eine hässerliche Hilfe, gibt es für ihn nicht. Am Ende kommt doch wieder die "Schwarze Köchin" auf ihn zu. Die Antwort auf die Frage: Wie kann man sich aus diesem Dilemma retten? bleibt offen. Der Leser muss für sich selbst eine Lösung finden.

## BIBLIOGRAPHIE.

### Text:

Die Blochtrommel, Roman, Einmalige Sonderausgabe, März 1966,  
Hermann Luchterhand Verlag, Neuwied und  
Berlin.

### Sekundäre Literatur:

G.Grass, Katz und Maus, Novelle, Luchterhand Verlag.

G.Grass, Hundejahre, Roman, Luchterhand Verlag.

M.Reich-Ranicki, Deutsche Literatur in West und Ost,  
R.Piper und Co. Verlag, München, 1963.

W.Jens, Deutsche Literatur der Gegenwart,  
Deutscher Taschenbuch Verlag G.m.b.H. und Co. K.G.,  
München, 1964.

W.Jens, Statt einer Literaturgeschichte,  
Verlag Günther Neske in Pfullingen, 1962.

K.Fonnemann (Herausgeber), Schriftsteller der Gegenwart:  
Das Kapitel "Günter Grass" von  
K.Wagenbach;  
Walter Verlag, Olten und Freiburg  
im Breisgau, 1963.

R.Geisler, Möglichkeiten des modernen deutschen Romans,  
Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt a.M., 1965.

W.Schnurre, Schreibtisch unter freiem Himmel,  
Walter Verlag, Olten und Freiburg i.B., 1964.

Webster's New Twentieth Century Dictionary,  
The World Publishing Company,  
Cleveland and New York, 1962.

Märchen der Brüder Grimm, Droemersch'sche Verlagbuchhandlung,  
München.

J.Kayser, Das sprachliche Kunstwerk, Dritte erweiterte  
Auflage, Francke Verlag, Bern, 1948.

F.Kainz, Psychologie der Sprache, Band I und III,  
F.Enke Verlag, Stuttgart, 1954.

R. Ingarden, Das literarische Kunstwerk,  
Fax Niemeyer Verlag, Tübingen, 1960.

E. Lorch, Französische Sprache und Wesensart,  
Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt a.M., 1933.

Artikel aus Zeitschriften und Zeitungen:

M. Reich-Sanicki, "Neue Gedichte von Günter Grass", in  
Die Zeit, No. 20, 19. Mai 1967, Seite 24.

S. Rein, "Versuche zu literarischer Wert- und Standortbe-  
stimmung", in Welt und Wort, Januar 1966, Seite 3, 4.

S. Rein, "Rückblick auf Bemm", in Welt und Wort, Juli 1966,  
Seite 219 - 221.

H. Mayer, "Unser Jahrhundert und sein Roman", Beitrag in  
Akzente, Heft 1/2/66, Seite 17 - 22.

R. Baumgart, "Plebejer - Spätlese", in Neue Rundschau, 2. Heft,  
1966, Seite 335 - 339.

H. Piwitt, "Zum Problem des Romaneingangs", in Akzente, Heft 3,  
Juni 1961, Seite 229 - 243.

K. Migner, "Probleme der literarischen Wertung", in  
Welt und Wort, Mai 1966, Seite 156, 157,

H. Vormweg, "Die Wörter und die Welt", in Akzente, Heft 1/2/66,  
Seite 72 - 84.

H. Vormweg, "Die Renaissance des Barock", in  
Frankfurter Hefte, Juni 1966, Seite 413 - 426.

G. Mann, "Zur Geschichte der deutschen Juden", in  
Neue Rundschau, 77. Jahrgang, 1966, 4. Heft, Seite 563 - 573.

H. M. Enzensberger, Artikel über Grass im Spiegel, No. 36/1966.

H. E. Holthusen, "Günter Grass als politischer Autor", in  
Der Monat, September 1966, Seite 66 - 82.

F. Dostojowski, "Edgar Allan Poe", Beitrag, in  
Verlagsschrift über E. A. Poe des  
Walter Verlags, 1966, Seite 16, 17.

P. Hamn, "Vergeblicher Versuch, einen Chef zu entmündigen", in  
Frankfurter Hefte, März 1966, Seite 206 - 208.

**Interviews:**

**Interview von G.Grass im Spiegel, am 15.9.1966.**

**Tonband - Interview von G.Grass , am 17.3.1965, Deutscher  
Auslandsdienst für Rundfunk und Fernsehen,  
NARTB - Norm.**